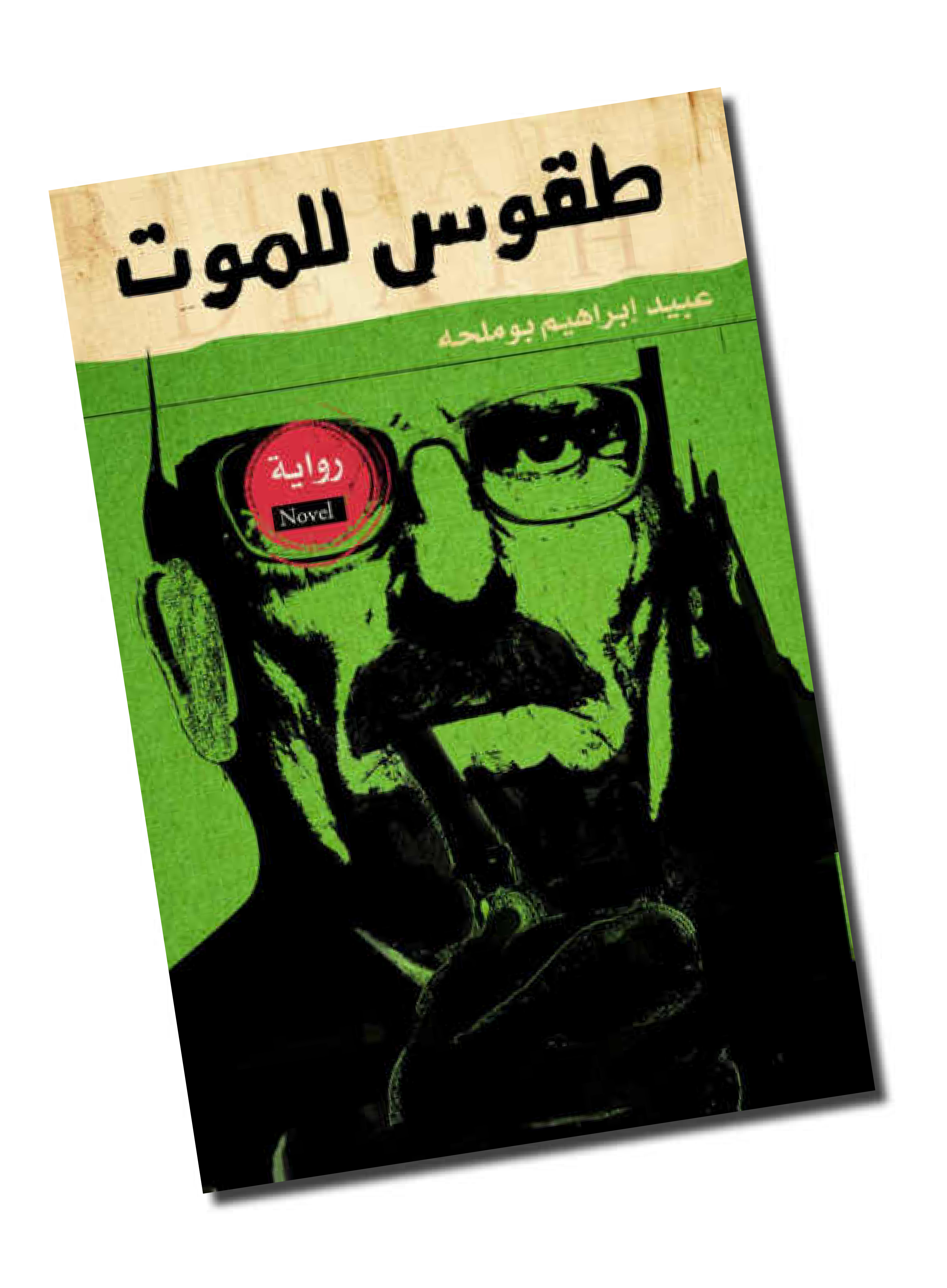
نقد 21



العدد السادس/ مايو 2022م

مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF




طقوس للموت
عبيد إبراهيم بوملحه
رواية
Novel

افتتاحية:

حرب واحدة أم حروب حمّالة أوجه؟!

مع القليل من التأمل في مجالات الفنون المُختلفة سنُلاحظ أن الفن لم يهتم بشيء على مرّ تاريخه قدر اهتمامه بالحروب وتجلياتها المُختلفة، وأثرها الاجتماعي والنفسي والاقتصادي على الدول والأفراد؛ ففي مجال السينما تمت صناعة الآلاف من الأفلام- وما زالت حتى اليوم- عن الحروب لا سيما الحرب العالمية الثانية، وأهوالها التي تركت بأثرها على العالم أجمع. صحيح أن الحرب العالمية الأولى قد لاقت قدرا من الاهتمام السينمائي، لكنه ليس الاهتمام الذي نراه تجاه الحرب العالمية الثانية حتى اليوم- ربما كان السبب في ذلك أن السينما لم تكن قد تطورت بالقدر الكافي في ذلك الوقت، ولكن هذا لا ينفي تجاهل الاهتمام بالحرب العالمية الأولى كثيرا؛ حيث إن الحرب العالمية الثانية ما زال صُناع السينما يصنعون عنها الكثير من الأفلام حتى وقتنا الراهن!

إذن، فثمة اهتمام بيّن بصناعة أفلام عن الحرب بشكلها العام، ولكن، هل تتحدث السينما، فيما تقدمه، عن الحرب بشكلها المُجرد، وتعمل على تقديم الأحداث التاريخية لها كما حدثت بالفعل، أم يخضع الأمر في النهاية لوجهة نظر صُناع السينما؟

إن تأمل الأفلام التي قدمتها السينما العالمية عن الحروب تؤكد لنا أن ثمة حروب مُتعددة ومُختلفة خاضعة لوجهة نظر صانعيها، وليست حربا واحدة، بمعنى أن الأفلام التي تناولت الحرب العالمية الثانية، على سبيل المثال، إذا ما شاهدناها سنرى أن ثمة حروب عالمية ثانية، وليست حربا واحدة، وكل حرب من هذه الحروب تخضع لرؤية الدولة التي تتحدث عن هذه الحرب، وبالتالي تنقسم الحرب إلى حروب متوالدة منها، تبعا لما يرغب صُناع الفيلم في قوله.

لتقريب الأمر، إذا ما شاهدنا فيلما سينمائيا يتحدث عن الحرب العراقية الأمريكية- غزو العراق- في 2003م، سنكون أمام أمرين مُختلفين، إما فيلم أمريكي يتحدث عن الدور التاريخي والكوني والمثالي الذي يقوم به الجيش الأمريكي من أجل إنقاذ العراق من الديكتاتورية، ورغبته الصادقة في فرض الديمقراطية وتطبيقها، حتى ولو كان الأمر بالقوة المُسلحة، وإنهاء وهم صناعة الأسلحة النووية- التي لم يكن لها أي وجود- أي أن هذه الحرب كانت في المقام الأول من أجل إنقاذ العراق والعراقيين وتعليمهم الديمقراطية كما سيرى صُناع الفيلم الأمريكي- ربما يذكرنا فرض الديمقراطية بالقوة على العراقيين بفيلم Manderlay ماندرلاي 2005م للمُخرج الدانماركي Lars Von Trier لارس فون ترير، وسُخريته من هذا المفهوم الأمريكي. أو سنكون أمام فيلم عراقي- مع فقر السينما العراقية- يتحدث عن الويلات التي أحدثها الجيش الأمريكي بالعراق، وأهله من تدمير شامل، وقتل، وإهانة، وتعذيب للمواطنين العراقيين في سجن أبو غريب، بل وتدمير الاقتصاد العراقي، وسرقة مخزون الذهب، والسطو على الآثار العراقية!

هنا يتحول الأمر إلى حربين مُختلفتين- رغم أنهما في الحقيقة حرب واحدة، ذات وقائع تاريخية واحدة، وأحداث مُتطابقة- لكن وجهة النظر الذاتية، والرؤية السينمائية لصُناع الأفلام ستجعل من الحدث الواحد عدة أحداث مُختلفة- ربما تجعل المُشاهد مُتعاطفا معها جميعا رغم تناقضها واختلافها- هذا التعاطف يأتي في النهاية من سحر السينما ومدى مقدرة الصُناع على تقديم فيلم مُكتمل فنيا.

أي أن كل دولة من الدول إنما تتناول الحدث الخاص بها في الحرب، رغم وحدة الوقائع والتاريخ، وإذا ما تأملنا الأفلام التي تناولت الحرب العالمية الثانية سنجد أن روسيا اهتمت كثيرا بمعارك موسكو، وستالينجراد، وحصار لينينجراد، والمعركة في برلين، لكن الولايات المُتحدة الأمريكية قدمت أفلامها من وجهة نظر مُختلفة عن نفس الحرب حيث الهجوم على بيرل هاربور، وحرب المُحيط الهادئ، وإنزال نورماندي، بينما اليابان اهتمت بتفجير القنبلة النووية في هيروشيما ونجازاكي في أغسطس 1945م، والتي راح ضحيتهما 140000 شخص في هيروشيما، و80000 شخصا ي نجازاكي، أي أن السينما اليابانية انصب اهتمامها على مدى الدمار الذي فعلته بها الولايات المُتحدة الأمريكية، وهكذا الأمر بالنسبة لكل دولة تقوم بصناعة السينما متناولة للحرب العالمية الثانية.

إذن، فثمة حروب مُختلفة، ومتوالدة من بعضها البعض تبعا لوجهة النظر الفنية والشخصية رغم أن الحرب في حقيقتها واحدة لم تختلف أحداثها ووقائعها!

لكن، هل تناول الأدب الأمر بنفس الآلية؟

ربما كان الأدب أكثر إيغالا في توليد الحروب وتفتيتها لأكثر من حرب؛ نظرا لأن الأدب في حقيقته يجنح بشكل كبير إلى الذاتية، أكثر من جنوحه باتجاه الواقعية- فالكاتب لا يكتب التاريخ بقدر ما يكتب مشاعره تجاه الأحداث المُختلفة- لذلك سنجد الآلاف من الحروب المُختلفة في الأعمال الأدبية التي تناولت الحرب.

عندما بدأت العمليات العسكرية الروسية في أوكرانيا يوم 24 فبراير الماضي؛ أطل شبح الحرب مرة أخرى على العالم، وهو الشبح الذي يخشى الجميع من تحوله إلى حرب عالمية ثالثة تؤدي إلى تدمير الكوكب هذه المرة. هنا عادت إلى الذاكرة الآلاف من الأعمال الفنية التي تناولت الحروب على مر التاريخ، ومن ثم تم الاستقرار على الإعداد لهذا العدد الذي يتناول الحرب في الفنون من وجوهها المُختلفة، وهو العدد الذي لا يمكن إنكار أن العمل فيه كان مُمتعا بقدر ما كان قاسيا بسبب الأهوال التي يتحدث عنها، والأثر الذي تركته الحروب على الجميع في العالم؛ فالحرب لا تنتهي بتوقف هدير المدافع، لكنها تبدأ بعد هذا التوقف، ليتجلى أمامنا مدى الدمار النفسي، والاجتماعي، والاقتصادي الذي خلفته وراءها!

محمود الغيطاني

العـدد السادس
مايو 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا



لوحة الغلاف
-painting KO
Zdzislaw Beksinski- 1985l
.Oil on hardboard; 89 x 93 cm

رئيـس التـحرير
مـحـمـود الـغـيـطــانـي
leclub44@yahoo.com
مـديـر الـتـحـريـر والمخـرج الـفـنـي
يـاسـر عـبـد الـقـوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

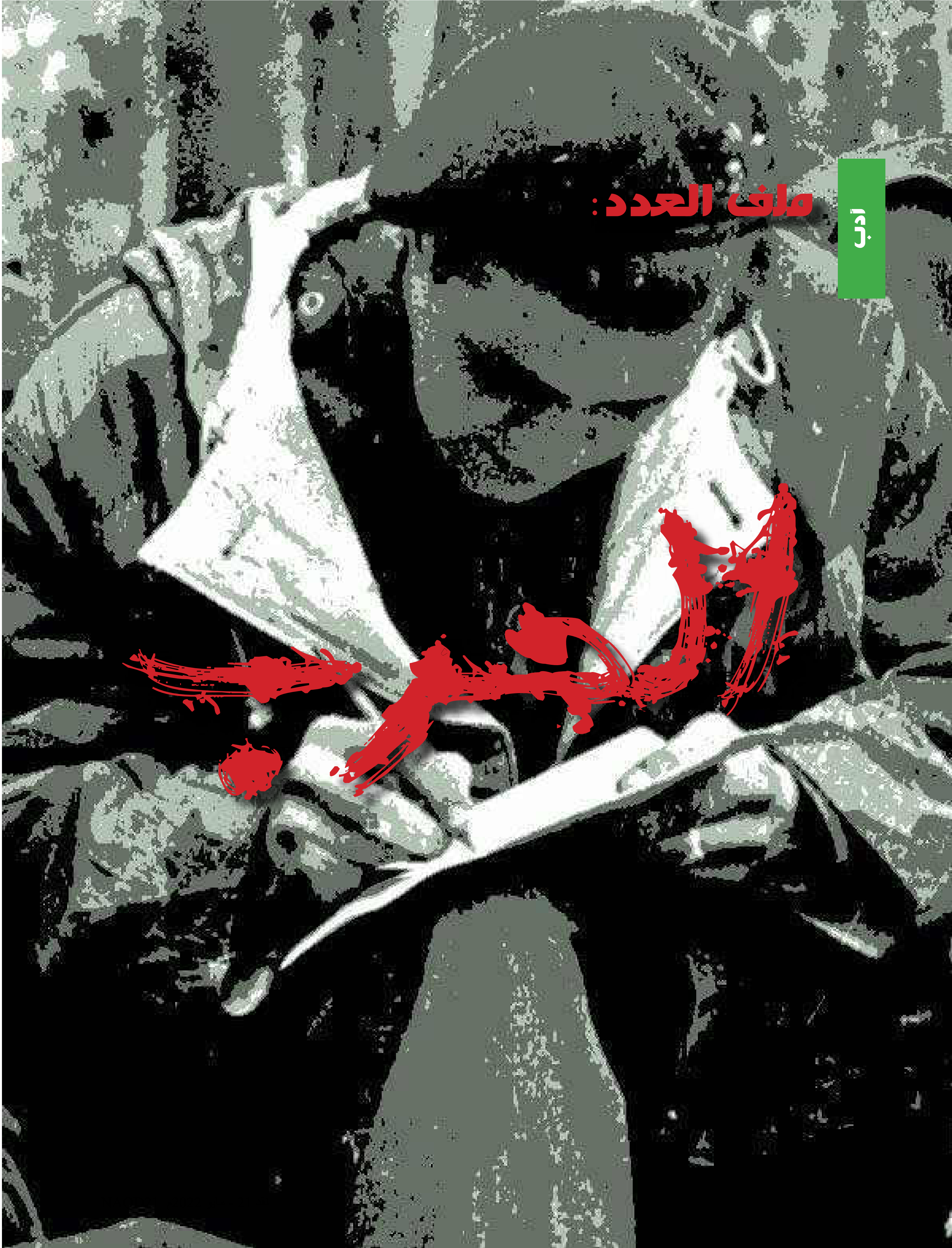
E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com



فهرس العدد:


نقد 21
العدد السادس/ مايو 2022م
NAQD 21
Critic Magazine

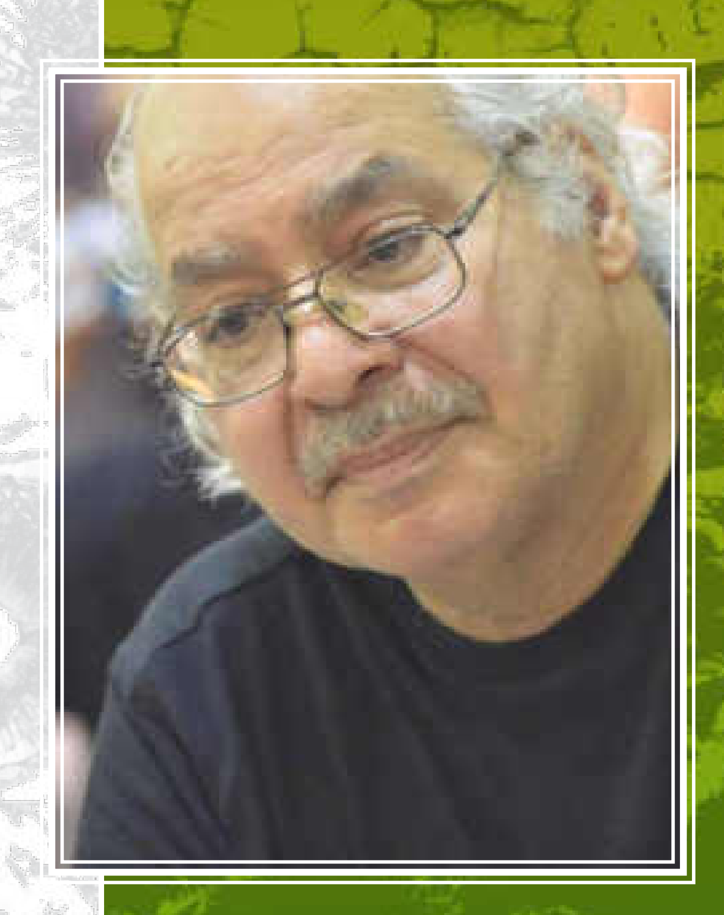



أدب
ملف العدد:
الحرب



الأدب والحرب

أدب



برهان شاوي

العراق/ ألمانيا

حينما دعاني صديقي الروائي والناقد والسينمائي محمود الغيطاني، مشكورًا، للمُشاركة في ملف "الأدب والحرب" رحبت بهذه الدعوة، لكن حين جلست للكتابة وجدت الأمر ليس هينًا. كيف يمكنني الدخول إلى هذا الموضوع؛ فتاريخ البشرية هو تاريخ للحروب، وبدايات النصوص الأولى التي وصلتنا هي نصوص حرب، بل وحتى اللقى التاريخية والجداريات التي وصلتنا من الحضارات القديمة هي جداريات تجسد الحروب والانتصارات للملوك والفراعنة على الأعداء. ألم تكن ملحمة "الإلياذة" ملحمة حربية؟ ألم يكتب إسخيلوس مسرحياته عن الحرب لا سيما "الفرس"! ألم يترك الفراعنة لنا جداريات هائلة تبين انتصاراتهم على الأعداء والهكسوس! والأخمينيون جداريات ونصب في تخت جمشيد عن انتصاراتهم! أليس في شعر العرب قبل الإسلام، لاسيما المُعلقات، ذكر للحرب والقتال ومساوئ الحروب، كما في مُعلقات زهير بن أبي سلمى، وعنتر العبسي، وعمر بن كلثوم! ألا يعني هذا بأن الأدب كان وثيق الصلة بالمعارك والحروب!

لم يقتصر الأمر على الأدب القديم في أنواعه المُختلفة آنذاك: الشعر، المسرح، الملحمة، النحت. وإنما امتد إلى الأشكال الجديدة من الفنون والآداب، فتوغل في الرواية والسينما والتصوير الفوتوغرافي أيضا. لذا يحضرني السؤال هنا: هل للأدب علاقة بالتاريخ؟ هل هو أصدق في توثيق الحروب من الكتابة التاريخية الوثائقية؟

أليس قراءة رواية "الحرب والسلام" لليف تولستوي تغنينا عن قراءة عشرات الكتب والوثائق عن الحرب الروسية الفرنسية وحملة نابليون على روسيا في العام 1812م؟ أو قراءة "أقاصيص من سيفستيابول" تغنينا عن فهم ما جرى في الحرب بين روسيا القيصرية وتركيا العثمانية؟ ناهيك عن إدانتها لبشاعة الحرب. وكذا في تفاصيل الحروب الأهلية، كالحرب الروسية الأهلية، ألا يمنحنا الأدب صورة إنسانية بانورامية عنها في رواية "الدون الهاديء" لشولوخوف، و"درب



الآلام" لإلكسي تولستوي؟ ألا نجد ملامح وأحداث الحرب الأهلية الفرنسية وأحداث كومونة باريس في رواية "البؤساء" لفيكتور هيجو، أو حروب نابليون في "الأحمر والأسود" و"صومعة بارما" لستندال؟ وكذا الحروب الإنجليزية الأهلية في مآسي شكسبير التاريخية ومشاهدها الدموية مثل "ماكبث"، و"الملك لير"، و"ريتشارد الثالث"، أو حروب بسمارك الألمانية في مسرحية "الجندي فويتسك" لجورج بوشنر، بل ألم تجسد لنا رواية "ذهب مع الريح" أهوال الحرب الأهلية الأمريكية؟

كذا أهوال الحرب العالمية الأولى والثانية ألم تبق حاضرة من خلال الأدب في روايات مثل : "كل شيء هادىء على الجبهة الغربية" لريمارك، و"الساعة الخامسة والعشرون" للأب جورجيو، و"وداعا للسلاح"، و"لمن تدق الأجراس" لإرنست همنجواي، و"الأمل" لأندريه مارلو، و"الأحياء والأموات" لقسطنطين سيمينوف، و"الثلج الحار" لبونداريف، و"الفجر هادئ هنا" لبوريس فاسيليف؟

وحتى عربيا: ألا نجد في روايتي "كوابيس بيروت" لغادة السمان، و"الشياح" لإسماعيل فهد إسماعيل تأريخا وتوثيقا للحرب الأهلية اللبنانية؟ وروايات رشاد أبو شاور، وغسان كنفاني وعلاقاتها بحروب الفلسطينيين والإسرائيليين!؟ ورواية "اللاز" للطاهر وطار تأريخا للثورة الجزائرية وملابساتها وصراعاتها الداخلية؟ وفي رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج توثيقا إنسانيا للعشرية السوداء في الجزائر؟

لكن وأنا أفكر بهذا الموضوع راودتني الأسئلة التالية: هل تقمص الأدب دور التاريخ في هذه الأعمال الأدبية التاريخية التي تناولت الحروب؟ هل على أدب ما يسمى "بأدب الحرب" تناول الحرب بكل مشاهدها البشعة كي يؤرخ "كأدب حرب"؟ هل هناك أصلا مفهوم أدبي ونقدي يُسمى "أدب الحرب"؟ ألم تنتج لنا الحرب العراقية- الإيرانية عشرات، بل مئات الروايات وآلاف القصائد وما

سُمي بأدب "قادسية صدام" الذي هو أسوأ ظاهرة أدبية دعائية أنتجت أعمالا هابطة كُتبت بضغط من عاملي: الخوف والطمع بالمُكافآت؟! ألم تتجاوز السينما والفن التشكيلي الأدبَ في تناولهما للحروب؟ أليست لوحة "الغورنيكا" واحدة من أهم ما قُدم في هذا المجال؟ ناهيك عن مئات من اللوحات والجداريات الفنية والنصب التذكارية التي تناولت الحرب ونتائجها كموضوع فني. ألم يكن فيلم "إنقاذ الجندي رايان" لسبيلبيرج من روائع السينما التي أدانت الحرب من غير صراخ ولا شعارات؟ كيف يمكننا أن نتناول "دون كيخوته" لسيرفانتس كأدب تناول "الحروب الوهمية" للفارس المغوار دون كيخوته دي لامانشا؟ ألم يكن أدب الفروسية هو في الجوهر أدب حرب، لاسيما ما تعلق بالحروب الصليبية؟ هل يفترض المُشاركة في الحرب كي يكتب الكاتب عن الحرب؟ ألم يشارك هاينريش بول في الحرب لكنه كتب روايات تتحدث عن بشاعة الحرب ودلالتها من دون أن تتناول الحرب وتفاصيلها المشهدية؟ كيف نقرأ قصائد محمود درويش ونزار قباني عن بيروت وحصارها واجتياحها من قبل إسرائيل؟ كيف يمكننا أن نقرأ الأدب العراقي بعد احتلال العراق وسقوط النظام الدكتاتوري الاستبدادي؟ كيف نقرأ بشاعة الحرب الأهلية الطائفية في ظل النظام العراقي الجديد؟ كيف يمكننا أن نصنف روايات مثل "مجانين بوكا" لشاكر نوري التي تناولت حياة السُجناء في مُعسكر بوكا الأميركي، أو "كادرات بصرية" لمحمود الغيطاني، وهو كاتب مصري، تناولت روايته أهوال سجن أبو غريب، أو رواية "قتلة" لضياء الخالدي، أو "مشرحة بغداد" و"متاهة قابيل" لبرهان شاوي التي توقفت عند بشاعة الحرب الطائفية ما بعد 2003م، أو حتى "الموت عمل شاق" لخالد خليفة التي تناولت الحرب الأهلية في سورية من دون أن تدخل في تفاصيل الحرب.

بل ومن خلال هذا الاستعراض العام لعلاقة الأدب بالحرب راودني سؤال: كل هذه الأعمال الأدبية أدانت الحرب وكشفت وجهها البشع وأدانتها بهذا الشكل أو ذاك، بل وبينت مُعاناة الإنسان في جبهاتها، بل كان الأدب دوما ضد الحرب، فهل هناك أدب دعي ويدعو إلى الحرب؟ هل النصب التذكارية والجداريات التي تجسد انتصارات الشعوب والملوك والفراعنة على أعدائهم هي تمجيد للحرب ودعوة لها ومُصالحة معها؟

ألم يكن ما يسمى بأدب "قادسية صدام" في العراق أدبا عنصريا هابطا لم يخلد لنا ولو عملا أدبيا موضوعيا واحدًا يجسد تلك المجزرة الدموية التي امتدت لسنوات بين شعبين جارين؟ ألم يكن هناك أدب في فترة النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا، فأين هو؟ بالتأكيد كان هناك من يكتب ويمجد ويدعو للقضاء على الآخر، لكنه اختفى لأن جوهر الأدب إنساني، وأي نص لا ينحاز للإنسان لا يستحق البقاء.



من جانب آخر أعتقد أن السينما والفن التشكيلي تجاوزا الأدب في مُناهضة الحرب بكثير، فلغة الصورة إيقونية ورمزية ترسخ في الذاكرة أكثر من الكلمات، بدليل أن "حمامة بيكاسو" صارت رمزًا للسلام، ولوحة "الغورنيكا" بيان إدانة للحرب في أي زمان ومكان.





ثورة القاهرة 1810م، الفنان: Anne-Louis Girodet de Roussy
31×45 سم، زيت وحبر، ورق ملصق على قماش رسم



أدب

الحرب والأدب من العصور الوسطى إلى الزمن الحالي

جاك فريمو، مارتان موت، وأنطوان شولي- فرنسا



لطالما كانت الروابط بين الحرب والأدب وثيقة جدّاً، وذلك مُنذ فجر التاريخ؛ فالتقليد الأدبي الأوروبيّ لم يتشكّل، على سبيل المثال، إلاّ بناءً على نصّ مُؤسّس هو "الإلياذة"، ومع كسوف شمس العصور الوسطى، ساهم نصّ حربيّ آخر هو "نشيد رولاند" في ولادة حقبة أدبية جديدة في أوروبا.

إنّ ما يشهدهُ أدب الحرب من حركة إحيائية خلال العقود الثلاثة الماضية يُقيمُ الدليل على أنّ استمراريّة الظاهرة يحتاجُ إلى مُقاربة نقديّة مُتعددة الاختصاصات، مُقاربة كانت وراء إنجاز هذا الكتاب البحثيّ الذي جمع بين آراء الكتّاب والعسكريين والأكاديميين.

هذا ما نعدّه فاتحة اشتغالٍ على تفكيك ظاهرة تكادُ موضوعاتها ألا تنضب، لا تتويجاً لمسارٍ بحثيّ أنجزناه. فالحربُ، باعتبارها تجربة ذرويّة، لا تزوّد الكتاب بما يحتاجونه من مواد أدبيّة ساخنة فحسب، وإنّما تدفعهم أيضاً إلى طرح الأسئلة حول المُقاتلين ودوافعهم وما يحرّكهم من عواطف قد تتراوح ما بين أكثر مشاعر العدوانية اضطراماً وأكثر نزعات السلميّة رسوخاً. وفي واقع الأمر، لطالما تأرجح أدب الحرب بين قطبين، فمن جهة، ثمّة أدبٌ ينحو نحو تمجيد المُحارب وقضاياه وبطولاته، ومن جهة أخرى، ثمّة أدبٌ يناهضُ الحرب ويدين ما فيها من أهوالٍ وانحطاط. وقد يحدثُ أحياناً أن يتعايش القطبان في النصّ نفسه، فالإلياذة، على سبيل المثال، تشتغلُ على الحقلين معاً، بمعنى أنّها تحتفي بالمُحاربين وتندّد في الآن نفسه بما ارتكب من مذابح مُوسفة. وفي كلتا الحالتين، يحتلّ الأدب مكانة مركزيّة في تقييم الحرب نفسها، بل إنه نهض بدورٍ مخصوصٍ وهو نمذجةُ الأخلاق العسكرية، وهذا ما نلفيه مثلاً في ملحمة "الأوديسا"، حيثُ قدّم ما حاق بالإغريق من

ترجمه عن الفرنسية:
وليد أحمد الفرشيشي

تونس

مصائب، إثر عودتهم من حرب طراودة، على أنّه عقوبة ألحقها بهم الإله زيوس جزاءً وفاقاً على ما ارتكبوه من أعمال نهب واغتصاب وذبحٍ بعد سقوط المدينة في أيديهم.

لهذا السبب نفسه، لعب الأدبُ، لفترة طويلة، دوراً رئيسيّا في تدريب القادة العسكريين، فالإسكندر المقدوني كان يحلمُ دوماً بأن تضاهي أعماله أعمال أبطال الإلياذة، وهي قصيدة لم يكن ينفك عن قراءتها. وبالمثل، كان نابليون قارئاً مُدمناً إلى حدّ امتلاك مكتبةٍ مُتنقّلة، كان قد أشرف على اعدادها بنفسه وكانت تضمّ المئات من الكتّيبات المطبوعة على الورق المُستخدم في طباعة الكتاب المُقدّس، وهي كتّيبات كان يقبل على قراءتها خلال حملاته العسكرية. ولقد ضمّت تلك المكتبة أربعين مُجلّداً من الملاحم، وأربعين مُجلّداً من النصوص المسرحيّة، وستين مُجلّداً من كتب الشعر، ومئة مُجلد من الروايات، وكانت البقيّة عبارة عن كتب في التاريخ والأديان والمُذكرات. وكان نابليون يقولُ: إنّه يبدي تقديراً خاصّاً لمسرحيّات "كورناي"؛ لأنّه عثر فيها على ثقافة المجد وخاصيّة ضبط النفس، وهما خصلتان رئيسيتان يجب أن يتحلّى بهما كلّ قائد عسكري. ولقد وضع شارل ديجول تقاليد سابقيه مع القراءة نصب عينيه، وهو ما حدا به إلى تقديم الثقافة العامّة بوصفها "مدرسة القيادة الحقيقية". ونحنُ نعلمُ أنّه وضع الأدب على رأس هذه الثقافة العامّة، فقد جرّب في شبابه كتابة المسرحيّات والقصص القصيرة، وحفظ الكثير من القصائد عن ظهر قلب، بل وكان أحد أهمّ كتاب المُذكرات الفرنسيين في القرن العشرين.

غنيّ عن البيان أنّ بعض الأدب قد يشكّل خطورة على أمير الحرب، ونعني ها هنا، ذلك الأدب الذي يخفي ما في زمان الأمير من خصوصيّات، لا سيّما يبدي حنينهُ إلى أزمنة مجيدة ولّى عهدها. ولعلّ في عبادة حقبة أمجاد نابليون، عبادة كرّس من خلالها أدموند روستان نفسه كأحد أبرز كهنتها خصوصاً مع مسرحيّته "النسر الصغير"، ما يقيم البرهان على





جاك فريمو



مارتان موت

ما في ذلك الضرب الأدبي الذي انتشر قبل العام 1914م من عمى ساهم في انتشار المذابح. بعد ذلك، جاءت أعمال أدبيّة أخرى حاولت تصحيح تلك النظرة الأحادية للحُب، بيد أنها وقعت فيما يشبه النزعة السلميّة الراديكاليّة، نزعة قد تكون السبب الرئيس في تخدير الديمقراطيّة الغربية في ثلاثينيات القرن العشرين، عندما أطلّ الخطر النازي برأسه. وفي واقع الأمر، كان الكتّاب قد عاودوا اقتراف ما في عصرهم من أخطاءٍ وأوهامٍ أيضاً، فمالوا إلى العدوانية المُنتشرة قبل العام 1914م، وجنحوا إلى السلميّة التي طبعت حقبة ما بعد العام 1918م. وإذ كان صحيحاً أنّ الأدب كان من كلّ ذلك براء، فإنّه نهض، مع ذلك، بوظيفة التعبير عن بعض ما يمور به عصره، وهو ما لم يكن القائد العسكري يتجاهله، حالهُ في ذلك حال بقيّة قادة بلاده.

الحقّ أن هذه المُلاحظة تظلّ صالحة لكلّ زمانٍ ومكانٍ. كما لا تساورنا الشكوكُ في أنّها تصلحُ الآن، وهنا على وجه التحديد. ففي واقع الأمر، لم تعد لدى غالبية الغربيين أيّ خبرة مُباشرة بالحرب، وعلى العموم، هم باتوا غير قادرين على معرفتها إلاّ من خلال أربعة أنواع من الوسائط: التاريخ، والشهادات، والسينما، والأدب. فما هي مزايا كلّ واحدة منها مُقارنة بالبقية؟

لطالما لعب التاريخ، الذي قال عنه نابليون إنه "مُعلّم القادة بامتياز"، دورًا مركزيًا في فهم الحرب، بيد أنّ التاريخ ما يلبث أن يبدي حدودهُ، ذلك أنّه يتعامل مع العموميّات أكثر من السياقات الخاصة، وغني عن البيان أنّ ما سيواجه مُقاتلو الغد هو الحالات الخاصة على وجه التحديد.

بعد ذلك، تأتي الشهادات الذي يميلُ منطقها إلى عكس منطق التاريخ. فإذا كان الأخير يميلُ إلى الموضوعيّة، فإنّ الشهادات تنحو إلى الذاتية، لا سيّما حينما تسهبُ في وصفِ تجربةٍ مخصوصةٍ، وهو ما يجعل من إدراج تلك التجربة ضمن السياق العام أمراً في غاية الصعوبة. ومن بين حدود الشهادات الأخرى، هو ارتباطها بالآنيّ، أي أنّها تنقلُ تجربةً يسهلُ إبطالها تماماً إذا ما طرأ تغيير مُفاجئ على البنية السياسية العسكرية.

أمّا سينما الحرب، فهي غالباً ما تميلُ إلى التضحية بكلّ شيء من أجل الفرجويّ، إذ أنها تركز اهتمامها كلّه على مشاهد القتال، مشاهد تعدّ في واقع الأمر مظهراً يتيماً من مظاهر الحرب، إن لم تكن الاستثناء الوحيد فيها. وما هو مُؤكد أنّه هناك أفلام عظيمة فعلاً تناولت موضوعة الحرب باقتدار، وهنا يذهب تفكيرنا مُباشرةً إلى أفلام كالفيلم الأمريكي "القيامة الآن"، أو الفرنسي "سرطان الطبول"، وهي أفلام عرفت كيف تعرضُ ما ينسج يوميّات الجنديّ من انتظارٍ وملل وشكوكٍ وقلقٍ. لكن في مُقابل مثل هذه التحف الفنيّة، كم لدينا من إنتاج سينمائي مُبتذلٍ حلّت فيه المُؤثرات الخاصة محل الموهبة الحقيقية؟



نابليون



الإسكندر الأكبر

الحق أنّ الأدب وحده يتبدّى بوصفه فنّ التوفيق بين مزايا الوسائط الثلاثة السابقة. فهو مثل الشهادات التي ينبثق منها في كثير من الأحيان، يعتمدُ على تجربة فريدة بوصفها مادّة خاماً، بيد أنّه يعرف كيف يوظفها في سياقها العام، ولعلّ خير مثال على ذلك، هو كتاب "الحرب والسلام"، حيث ما انفك تولستوي ينتقلُ بين شخصياته وبين وقائع تاريخ أوربا العظيم إبّان الحروب النابليونية. ومن ثمّ يظهرُ الأدب قدرةً على التوفيق بين النزعات الذاتية وشروط الموضوعية. زد على ذلك، يبدو الأدب أكثر راحةً في استحضار مشاهد القتال، لا لشيء وإنّما لتعقّب ما يسبقها، أو ما يعقبها من حُقبٍ زمنيّة في كثير من الأحيان، ولعلّنا نقع على مثل هذا الضرب من التعقّب في موضوع كتابٍ تناول الوضع العسكري، بل إنّه رفّع إلى منزلة النموذج الأمين عن الوضع البشريّ، ونعني به كتاب "صحراء التتار" للإيطالي دينو بوزاتي.

أخيرًا، يدعو الأدب إلى التأمل أكثر ممّا تفعل السينما بل إنّ ما في الأخيرة من قوّة ساحرة قد يقتل التأمّل نفسه. وزيادة على ذلك، فإنّ الأدب من خلال إثارته للقضايا النفسية والأخلاقيّة والميتافيزيقية، يقدّم خدمةً جليلةً للفلسفة، وهي منظومة فكرية أخرى قلّما يستغني عنها رجل الحرب، أو كما أشار الجنرال ديجول إلى ذلك، عندما قال إنّ أرسطو موجودٌ دوماً في خلفيّة انتصارات الإسكندر المقدوني.

على أننا لا نزعمُ، من خلال ما تقدّم، بأنّ الأدب يجب أن يحلّ محلّ التاريخ أو الشهادات أو السينما بوصفه وسيطاً مُميّزاً لفهم الحرب. كلاّ، فنحنُ نرى أنّ أشكال التعبير هذه تتكاملُ فيما بينها. ومع ذلك، يبدو لنا واضحاً أن أدب الحرب يشهد اليوم انتعاشاً يثير الإعجاب حقّا، سواءً أكان ذلك على هيئة مُراجعات للحروب الماضية، أو في إطار مواجهة مع الصراعات الحالية، كقضايا الارهابِ وتفاوت موازين القوى وغيرها.

لعلّ من ضمن الأهداف التي وضعها مُؤلّفو هذا الكتاب، هو مُساعدة الجنود على إعادة اكتشاف ما في أدب الحرب من مُساهمة لا غنى عنها، وفي الوقت نفسه، تمكين المُؤرخين والكتّاب والفضوليين، من عرضٍ غير مُكتملٍ، وإن كان مُوحياً، عن هذا الضرب من الأدب، وذلك مُنذ فجر التاريخ إلى بدايات القرن الواحد والعشرين.

هامش:

من مُقدّمة كتاب: "الحرب والأدب، من العصور الوسطى إلى الزمن الحالي"، مجلد 1 و2، تأليف جاك فريمو، مارتان موت وأنطوان شولي. تصدرُ ترجمته قريباً بإمضاء وليد أحمد الفرشيشي.



أدب الحرب بين النصر والهزيمة

أدب

لطالما كانت البؤر الحرجة في الأعمال الأدبية تتبدى عندما تتعلق بالأوضاع المُتفجرة بالمكان وانعكاساتها في الوجدان الجمعي لساكنيه، والتي حفرت عميقًا في قضايا أزمات الإنسان ومشاكله وهمومه، وكانت الحروب والصراعات الأهلية وانعكاساتها المُدمرة على البنية النفسية والاجتماعية من أبرز المسائل التي تناولتها الرواية العربية باعتبارها مفاصل شعورية مُهمة في كينونة الإنسان؛ فالمُنعطفات التاريخية والوجدانية والفكرية للفرد تنعكس على النتاج الأدبي المُعبر عن مُتغيرات وعيه الذي يتأرجح بين الانتصار والهزيمة، وحالة الشروخ النفسية والخلخلة العميقة في منظومة القيم التي يعيشها نتيجة التعارض بين الحلم والواقع، وبين الواقع وإمكانية تغييره. فرواية الحرب ذات علاقة قوية بالأيديولوجيا والسياسة، ومن هنا تتبدى درجة المُخاطرة فيها كي لا تقع في فخ المُباشرة والاستسهال وتأرجح العلاقة المُتبادلة بين الشكل والمضمون، كما أن علاقتها بالتاريخ جد وثيقة؛ لأنها تفترض حدثًا حصل ويحصل دائمًا، وقد حلل نبيل سليمان في كتابه "الرواية والحرب" المعوقات التي تواجه الروائي في عدة نقاط أهمها: حجم وخطورة المُحرمات التي يصطدم بها عند اقترابه من أي منها، بالإضافة إلى مصداقية التوثيق؛ المسألة التي تتطلب تواجدًا في ساحة المعركة، وهذه خطورة مُباشرة بحد ذاتها.

لأن التاريخ يكتبه المُنتصرون؛ لذلك تُطمس الكثير من الحقائق والأحداث، فمن هنا يأتي دور الأدب والرواية تحديدًا لتكون رديفًا توثيقيًا لتاريخ تستنطق ما جرى فيه من خلال إشارات مبثوثة في حنايا العمل الفني مع لحظ التخوف من هيمنة السياسة على الجانب الفني والانحياز لوجهة نظر سائدة أو مخفية مما يؤدي إلى عدم الموضوعية والانحياز.

لطالما كانت القضية الفلسطينية حجر الزاوية في الوجدان العربي، تلك القضية التي لا يناقش أحدًا في قدسيتها تجاه عدو صهيوني واضح وصريح؛ لذلك كانت هزيمة



دعد ديب

سوريا



حنا مينا

حزيران 1967م جرحًا نازفًا في الذاكرة الجمعية للإنسان العربي، جرى طرحه في أعمال عدة مثل "المصابيح الزرق" لحنا مينه، ورواية "فارس مدينة القنطرة" لعبد السلام العجيلي "وغيرها كثير.

بين تمجيد الحرب ورفضها، وبين الإدانة والقبول وعدالة القضية وتوثيق انتهاكات الحروب وحوادث التاريخ تباينت اجتهادات الروائيين والمنظور الذي رأوا من خلاله الوقائع.

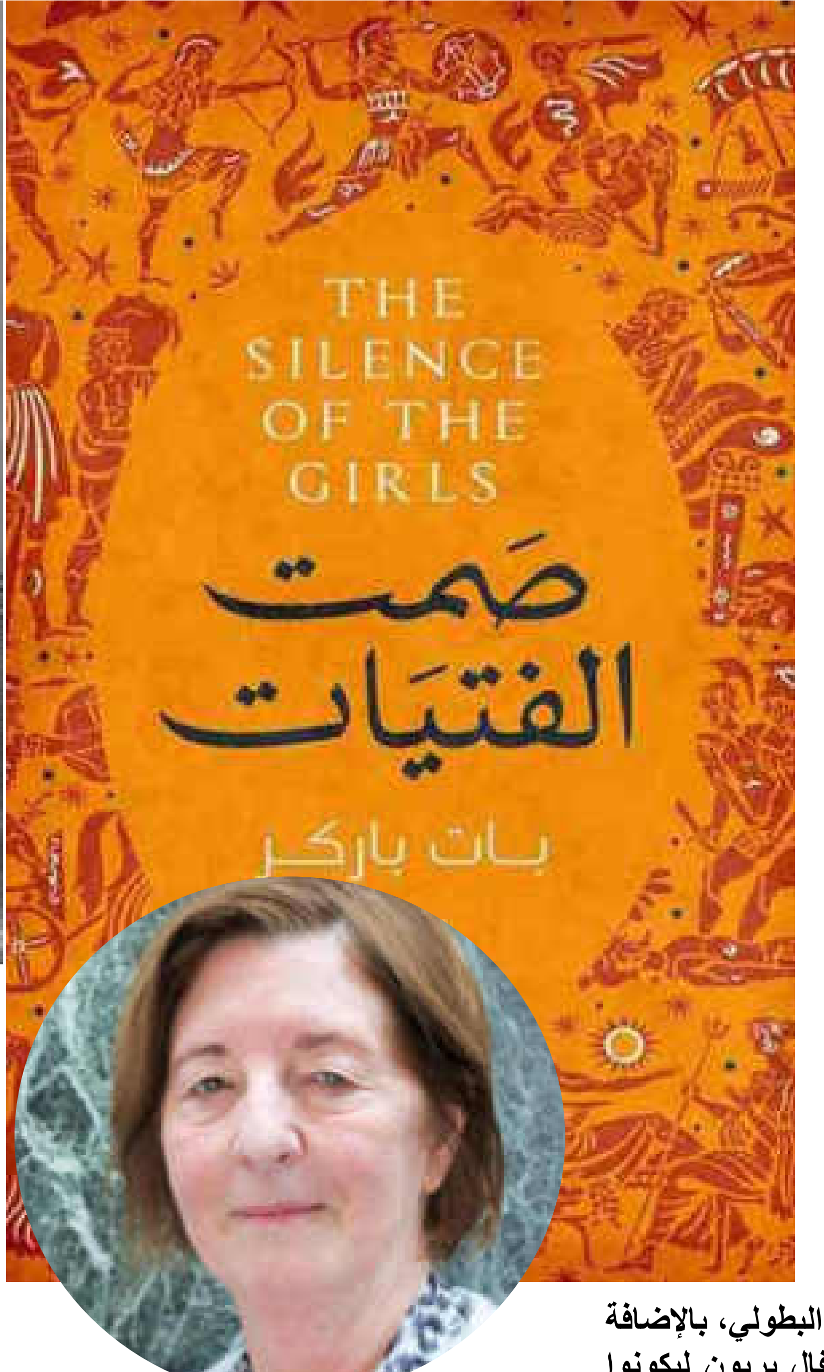
لعل الإحاطة بصورة الحرب ضمن الأعمال الروائية قد تحتاج أكثر من كتاب لرصد الأفكار والرؤى والأيدلوجيات والوقائع سواء بالمجال العالمي أو النطاق المحلي العربي، لكننا حاولنا التركيز على بعض النماذج التي صورت مآسي الحروب.

ففي روايته "ليلة لشبونة" تميز إيريك ماريا ريمارك في تكثيف أهوال الحرب العالمية الثانية وثقل وطأتها على الجميع سواء من حيث الخسائر البشرية61- مليوناً- أو تدمير مُدن بكاملها، فالرواية وإن جسدت أحداث ليلة واحدة يرويها البطل لعابر يلتقيه، واهبًا إياه فرصة الهروب من الجحيم لقاء قبوله بسماع حكايته التي يسردها لتغطي كامل العمل في التفاتة للماضي، مُلقيًا الضوء على الصراعات السياسية بين دول أوروبا، ودور النازية الصاعدة في تأجيج حمى المعارك، والتركيبة الفكرية والنفسية للشخوص الأساسية في عمله، حيث تختلط الانتماءات والمرجعيات في اختلاف التقسيمات الجديدة للبلدان، فمن كان صديقًا البارحة أصبح عدوا اليوم، تلك الحرب التي رسمت حدود أوربا الحالية وفق هيمنة القوى المُنتصرة، واستطاع ريمارك رغم قسوة الظروف التي عاشها أبطاله بين هروب واعتقال وتشرد وحلم بالرحيل أن يبدع في التقاط خيط الحب الشفاف كظلال لوجه آخر من مُعادلة الحياة.

في رواية "صمت الفتيات" للبريطانية بات باركر تتعرض الكاتبة لحرب كلاسيكية من وجهة نظر أنثوية هي حرب طروادة "التي قامت نتيجة تعرّض الملكة الإغريقيّة هيلانة للخطف على يد الطّرواديّين، وإبحار الإغريق في طلبها، حيث ضربوا الحصار من حول مدينة طروادة، فالكاتبة تعرض العمل من خلال صوت بطلة الرواية "بريزيس"، أميرة "ليرنيوس" المُحتلة، وأسيرة وعبدة في سرير "أخيل"، لا كما يراها الرجال فخر وانتصار وبطولة، وإنما من خلال الآثار المُدمرة على حياة النساء من انتهاك وجور واستعباد، فهي موضوع للاستلاب والعنف والخدمة والاستثمار الجنسي في كل الحالات، والقسوة التي نراها لدى الرجال ماهي إلا تغطية لضعفهم الداخلي من خلال تحليل شخصية أخيل وتصويره طفلًا غاضبًا، وما الرجال إلا ضحايا لقسوتهم ذاتها، رواية صمت الفتيات هي إعادة قراءة لقصة موجودة في الذاكرة، ولكن من منظور يظهر الرأي الآخر خلافًا للقصة المُتعارف عليها، وهنا تكمن أهمية الاستفادة وتوظيف التاريخ والحكايا الماضية واستحضارها في عالم اليوم.

حازم كمال الدين في رواية "مروج جهنم"، وفي رؤية مُتقدمة لشرور الحروب يتناول واقعة الحرب بأسلوب فانتازي تخيلي غريب، ورغم معرفتنا الضمنية بوقائع حرب الخليج الأولى والثانية، إلا أنه لا يشير إليها مُباشرة، وإنما يفكك آليات مشاهد الحرب في وقائع العنف والانتهاك الذي يتعرض له الإنسان وغسل الأدمغة الذي يفضي إليه،





حيث يصور وجود بناء في الخطوط الخلفية لخط القتال هو مشفى للولادة، مُجهز بأحدث المُعدات الطبية، وقد صمم تحته قبو مُكتظ بالفتيات اللاتي يستقدموهن لمُتعة الجنود وشحذ طاقاتهم القتالية فيما يشابه جهاد النكاح ليستطيعوا تأدية الواجب المُقدس، وكله في سبيل الوطن كما أوهموا، وامتزاج الرعب بالسُخرية السوداء، هذه السُخرية المُضمرة التي يلعبها حازم كمال الدين في تجسيد أهداف مُقدسة، ومبادئ سامية يرتجى منها خدمة الوطن، فقد فضح البروباجندا المُتبعة في إعماء البصيرة في سوق الضحايا إلى المقتلة الكبرى، إلى الحرب تحت مُسميات وأوهام البطولة الخاسرة، كما يوضح بالمشهد الغريب لوجود ذلك المشفى المُريب انتهاكات المرأة، حيث هي الضحية سواء كانت سبية أو مُجاهدة نكاح، برغبتها أو بالإجبار أو تعمية مداركها بالخداع البطولي، بالإضافة لرفد سوق الحرب بأطفال يربون ليكونوا مُقاتلين فقط في عملية لا تنتهي، فالنساء والأطفال ضحايا لكل الحروب مهما كانت تسميتها، كما لعب صاحب "مياه مُتصحرة" على فكرة التضاد بين المُدنس والمُقدس؛ فالخطاب الظاهري العام نضالي ذو أهداف عقائدية ضد أعداء تشحذ الأقلام لتبيان شرورهم، ولكن الفعل في حقيقته مذموم لجهة المعاني الحقيقية لما يحصل من انتهاك للإنسانية وإن لبس لبوسًا آخر.

أما جمال الغيطاني، وهو أحد رواد السرد العربي، فقد برع باستلهامه للتراث المحلي لصوغ مروياته وإيصال أفكاره في الكثير من الأعمال البارزة، ولكنه في روايته "حراس البوابة الشرقية" التي يذكر فيها أنه عمل مُراسلًا حربيًا على جبهات القتال، وقد حرص على إظهار ما غفل عنه الإعلام في تصوير دور الجيش العراقي في صد هجمات العدو الإسرائيلي على جبهة الجولان.

تلك الرواية التي أثارت ردود أفعال مُتناقضة، وخاصة مع ما ذكره الغيطاني في مُقدمة الطبعة الثالثة للرواية بوصف ما خاضه الجيش العراقي ضد الجيش الكردي العميل؛ الأمر الذي يحمل إشارات استفهام عدة بعد أن مر زمن، وانجلت وتكشفت العديد من الأمور، خاصة في التباس علاقة المُثقف بالحاكم العربي، نتساءل عن الأسباب التي دفعت الغيطاني للخوض في قضية إشكالية، وتبني وجهة نظر النظام العراقي فيما ما عرف بحرب الخليج الأولى التي خلفت مليون قتيل، وخسائر مادية قاربت أربعمائة مليار دولار، ولأن



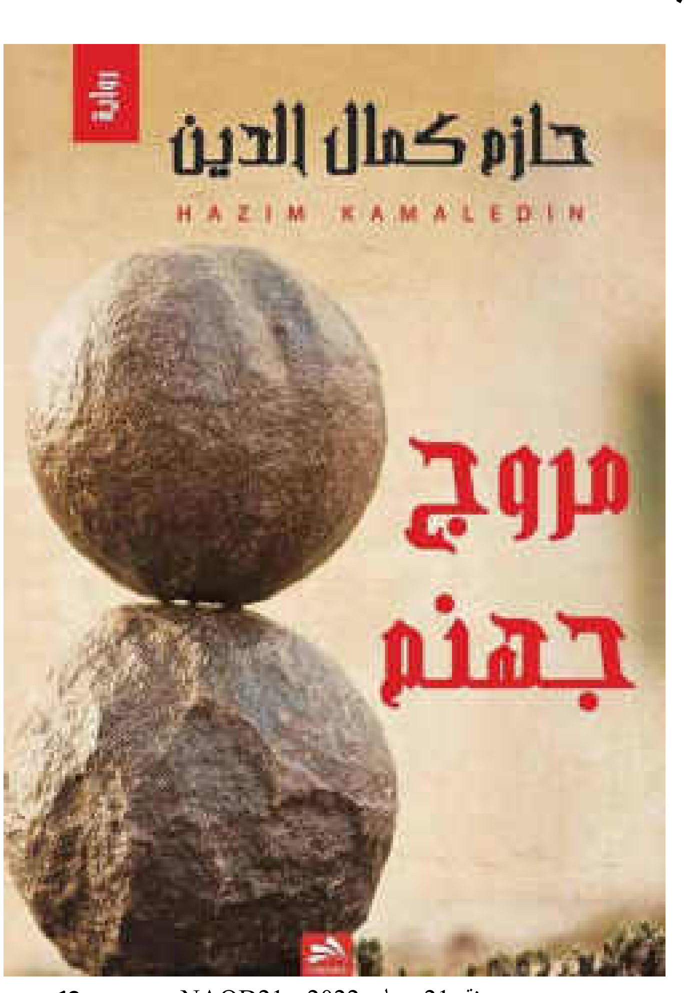
جمال الغيطاني

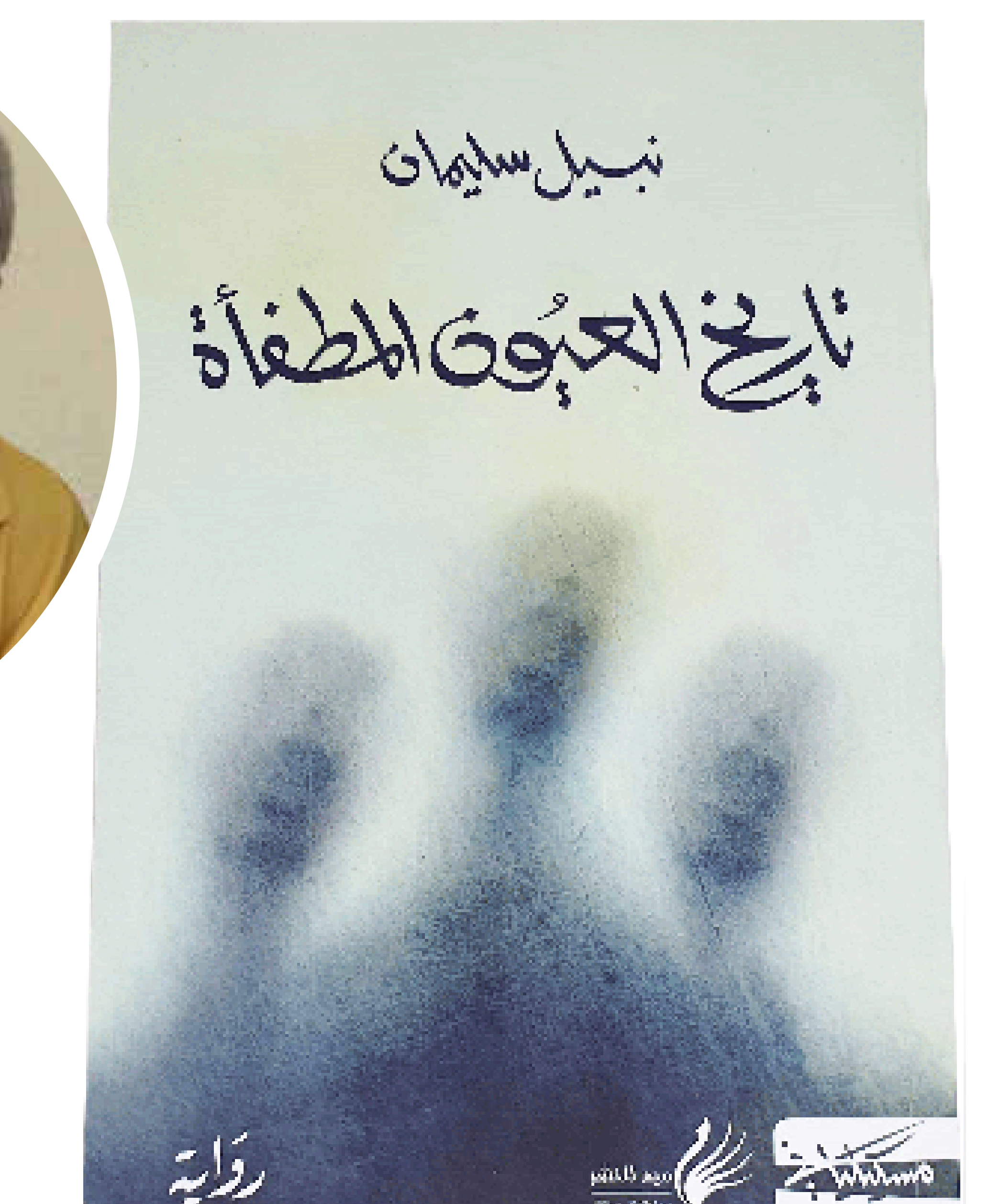
الأمور بخواتيمها نتساءل بعدها: ماذا جنى العراق من تلك الحرب سوى الدمار، إذ عملت الرواية على توصيف البطولة من دون تحليل ما وراء السياسة، أو الإشارة إليه، والكل يعرف جبروت صدام تجاه الأكراد وسواهم وحلبجة شاهدة، فما معنى تلك الروح العالية والعدالة التي يصف بها القوات العراقية، طبعًا، التي يقودها طاغية الأمس، وقد كان يستطيع الهروب من التسميات الواضحة وخصوصًا أن تقنيات السرد تسمح بالتورية والإيماء والاستعارة،

يرى البعض أن الغيطاني كتب ما أملي عليه لموضوع خارج منطقته وعن بؤرة لا يعرف عنها مُتأثرًا بالقومية العربية المُشتركة على حساب الإنساني منها، تلك الرابطة التي تقوضت في اجتياح العراق للكويت كما جسدت في أعمال إسماعيل فهد إسماعيل في روايته "في حضرة العنقاء والخل الوفي"، وبعيدًا عن التفاصيل الوصفية للحروب والدبابات والخوذات والمدافع والهلع والرعب الذي عاشه أناس هانئون وبعيدون عن مجرى الصراع، فقد تناول صاحب "الكائن الظل" موضوعة الحرب من جانب آخر شديد الحساسية، وهو هجوم بلد عربي على بلد عربي آخر، وعدوان الأخ على أخيه ممن كانوا للبارحة تربطهم وشائج القربى والمُصاهرة؛ مما قوض أهمية فكرة القومية العربية الجامعة، وشتت مفهوم العدو الواحد الذي سبق واجتمع عليه أبناء الجغرافيا الواحدة، فقد التقط ملامح الضياع والتشتت في الصدمة التي عاشها الجندي العراقي والمواطن الكويتي في اهتزاز لمنظومة الهوية والانتماء التي يعرفونها، وصدمة لوعيهم الكامن الذي نشأوا عليه.

أما الكاتبة جنى فواز الحسن في روايتها "طابق 99"، فهي تعود لاستحضار الحرب الأهلية اللبنانية- مجزرة صبرا وشاتيلا 1982م- حيث يتبدى مجد، وهو الشخصية المحورية في الرواية، كفرد مُصاب من ضحايا المجزرة التي ألقت بظلال ثقيلة الوطأة عليه، صبغت آفاق حياته بلونها القاتم، تاركة بصمتها في وجهه؛ وعاهة مُستديمة في رجله، حيث تدخلنا في دوامة تناقضاته مُعبرة عن أزمة الإنسان الوجودي ككائن أعزل وحيد ضمن القوى التي تلعب بمصيره، لتعرج أيضًا على أزمة الفلسطيني المُبعد عن مكانه، واللاجئ لمكان آخر، والمُقحم بمُنازعات بعيدة عن همه المركزي، خاصة لمن ولد بعد النكبة، إذ يدرك الوطن عبر ذاكرة أهله النازفة، وجراحهم المفتوحة حلمًا بعيد المنال، فالحرب الطاحنة التي تدور في بيروت تجعل أباه المُدرس في الأونروا، والفدائي السابق، يبعده إلى نيويورك تاركين جثمان أمه وطفلها الذي لم ير النور كركيزة انتماء لعودة مُؤجلة إلى مكان مُؤجل، لتنتهي باصطفاف عشاق الأمس بمواقع مُتضادة تعكس عداوات الطائفة والانتماء في الحرب اللبنانية الطائفية البغيضة لتعلو الكاتبة فوق الانتماء وتتساءل: لماذا يجب أن تكون لنا أوطان من الأساس، لماذا لا يعيش البشر في كل الأمكنة، ولماذا قسموا الأرض إلى بلدان؟!

هذه التساؤلات حول الانتماء والوطنية تثيرها الكاتبة على لسان أبطالها بفكرة أممية إنسانية شاملة بإمكانية إلغاء الحدود والحواجز أن ينتمي الإنسان، مُطلق إنسان لكل الأمكنة، بلا قيود ولا معوقات، برؤى





إنسانية شفافة وتهويمات خيالية ذات حلم عالي الإيقاع.

نبيل سليمان في رواية "تاريخ العيون المُطفأة" أشار إلى الزلزال السوري كما يحب أن يطلق عليه، ففي إهاب الحلم الثوري والمبادئ الطامحة للحرية اختبأت قضايا الإتجار بكل شيء، من تجارة المُخدرات، إلى تجارة السلاح، إلى تجارة الأعضاء، أعضاء الكائن البشري كقطع غيار في مشافي العالم، ضحايا لا تُعد هي وقود المحرقة، وتتصاعد أيضًا أعداد صُناع الحرب على اختلاف مُسمياتها الذين وظفوا كل شيء لإثراء فاحش ترشح منه دماء المقهورين والمُعذبين.

أما مها حسن فقد تناولت الحدث السوري القريب في روايتها "عمت صباحًا أيتها الحرب" لتبدأ خطابها من خلال العنوان، مُفتتحة بوابة الجحيم التي مرت على الإنسان السوري بصيغة تشي بتداعيات عدة بما معناه أما اكتفيت أيتها الحرب؛ أو أما كفاك أيتها الحرب؟ لترسم بعدها لوحة للواقع والانتماءات وتمزق الإنسان السوري عبر اصطفافات لكل منها مريدون وتابعون، ولكن الموت نصيب الجميع، ضمن أسلوب تعدد الأصوات السردية الذي أتاح إمكانية فهم الآراء المُتعارضة والمُختلفة للحدث المتوتر من خلال سرد الأحداث التي تتباين من منطقة لأخرى في ذاكرة تسجيلية للحرب تكون ناصية السرد فيه لصوت النساء بالدرجة الأولى من خلال تتبع اليوميات كنوع من التوثيق في حيوات الشخوص، ولا تنسى تفكيك الفرز الطائفي وعلاقته بالأحداث الحربية بالإضافة لمشاكل اللجوء والهروب، وتلك الوجبة اليومية للبحر من الضحايا الفارين من جحيم الحرب؛ حيث البقاء يعني إما الاعتقال أو القتل، وكذلك التنويه لخطورة دور أصحاب التيارات المُتشددة الذين يريدون فرض عقليتهم وأسلوب فهمهم للحياة والتاريخ في أي مكان يحلون به.

في رواية "طشاري" لإنعام كجه جي تشي الرواية من عنوانها بالمآل الذي ينتهي إليه الإنسان بفعل الحروب الهوجاء، حيث طشاري تعني التشتت والتشرذم، وتعني أيضًا، حسب تعبيرها، رواية من فقد مسقط الرأس ومهوى القلب، المآلات التي قادت إليها الحروب المُتتالية التي جرت على أرض العراق، وهي النفي والتهجير والسعير الذي تتلوى في جوفه جميع الفئات والأعراق في العراق، أضاءتها الكاتبة بدقة بالغة لنرجع ونشاهد ذات السيناريو يتكرر في سوريا، حيث الذبح والخطف والقتل على الهوية والدمار الذي يحيط بالمُدن، قليل من الذاكرة يرشد للمُشكلة التي تتكرر وتحصدنا المآسي باستمرار، وتقذف بالإنسان خارج مسارات حلمه ليعيش مُستجدياً فضل الآخرين وأرضه تمور بالخيرات، فالمشهد الذي ترصده كجه جي بالعراق سبق وتكرر في فلسطين بفعل عدو سافر، ويتكرر اليوم في سوريا، في تجسيد لكوارث البلاد التي تقذف أبناءها إلى فوضى الاغتراب والمنفى.

عبد الله مكسور في روايته "2003" يشير



مُنذ العنوان إلى الإطار الذي نسج روايته فيها، ألا وهو الغزو الأمريكي للعراق واجتياح بغداد العاصمة مُستحضرًا أصداء الحرب الإيرانية العراقية، وأيضًا احتلال الكويت من قبل صدام؛ مما جر الويلات على شعب العراق الذي لم يعرف الهدوء ولا السكينة أو الراحة في بطولات يضحك فيها الكل على الكل؛ لنكون جيل الخيبات المُتكررة، فالطغاة يجلبون الغزاة.

رواية "جنود الله" لفواز حداد التي دارت أحداثها بين العراق وسوريا في رصده للاحتلال الأمريكي كذلك وحربه في العراق يرصد تحول جيل الشباب إلى التيارات الدينية بعد يأسهم وخذلانهم من أي حلول أخرى، ويدخلنا الكاتب في صميم أفكار الجهادي الانتحاري في حوار الأب اليساري السابق مع ابنه الذي التحق بالتيارات الدينية المُتشددة، كنتيجة للإحباط واليأس، ووسيلة لترميم خوائه الداخلي وضغط المُتغيرات المُؤثرة على وعيه وحاجته لانتصار ما.

لا يمكن لنا الوثوق بموقف نهائي في لوحة الأحداث من رصد ردود الأفعال وتحولات الأفكار والمواقف والظروف المُرتهنة بمُتغيرات عدة، يقول ممدوح عزام، وأزمة بناء الشخصيات المُتغيرة تستلزم صبراً روائياً قد لا ينتظره الدعاة السياسيون الذين يريدون أدباً يخوض المعركة. لذلك ربما يلزم فترة زمنية لكل حدث بعد أن يمضي لتنضج الأفكار، ويطلق التاريخ حكمه عليه خارج سطوة الأبواق المُجلجلة، ولكي نعاود النظر برؤية مُختلفة للصراعات العامة، فعندما تجابه قوة ضعيفة ومحدودة الإمكانيات لقوة تملك آخر الاختراعات النووية؛ فالنتيجة أشبه بانتحار بشكل مُضمر، ما لم تجترح أساليب مُختلفة للمواجهة والبحث عما لا يمتلكه الخصم من طرق المواجهة السلمية بالنسبة لأصحاب الحقوق، إذ كيف السبيل في ظل حجم القوة غير العادية والعابرة للقارات، والمُسيطرة على العالم، وهل من سبيل للمُقارعة؟ وهل ما زال يعمل شعار لا يفل الحديد إلا الحديد؟ هو سؤال مفتوح؛ لأن الوعي بوابة التغيير لواقع يزداد انحدارًا بعيدًا عن صخب الشعارات ومآثر التضحية، لأنه في زمن القوة الغاشمة من الصعب مواجهة الآلة الصماء للحرب بأدواتها، ولكنه صوت الأدب بمحاولته تفكيك المأساة والبحث عن فسحة أمل ضد بشاعة الحرب والخراب الناجم عنها، حيث ينهض تحدي العمل الأدبي في اجتراح القيمة الفنية الجمالية وسط كم هائل من الرعب والموت والدمار فهل يستطيع؟



أدب

كيف شَكَّلَت الحروب الكبرى الأَدب الروسِي؟



فاليريا بايكوفا/ روسيا

ترجمته عن الفرنسية:
سلمى الغزاوي
المغرب

يُقال: إنه في أي حرب، أيا كان الطرف الذي يَدَّعي النصر، فإنه لا يوجد مُنتصرون حقيقيون، ومع ذلك، إذا كان هناك مجال واحد من مجالات التجربة الإنسانية يحقق بعض "المكاسب" من صراعات مُماثلة، فإنه بلا ريب الأدب.

الحرب الوطنية عام 1812م:
من بين كل الصراعات والحروب، أصبحت الحرب الوطنية التي اندلعت عام 1812م بين روسيا وفرنسا، تُشكل أحد الأحداث الرئيسية في التاريخ الروسي، بعبارة أخرى، إن هذا الحدث كان إيذانا ببداية حقبة جديدة، حيث إنه في هذا الوقت تم تكوين فكرة الهوية الروسية الشاملة، هذه الفكرة التي أرست الأساس لإدراك الذات في المُجتمع الروسي المتنوع، إضافة إلى ذلك، فإن هذه الحرب كانت مصدر روائع أدبية عظيمة وخالدة، روائع من بينها رواية "الحرب والسلام".
بداية، شكلت هذه الرواية الملحمية للأديب "ليو تولستوي"، والتي نُشرت في ستينيات القرن التاسع عشر، التصور العام لتلك الحقبة من خلال تفاعل خصب بين التاريخ والخيال، في الواقع، كان حجم هذه الحرب المُلْهِمَةِ غير مسبوق، إذ لأول مرة منذ القرن السابع عشر، اندلعت الحرب على أراضي الامبراطورية الروسية، استولى الفرنسيون على موسكو "قلب وروح الأمة"، ودمروا جزءا كبيرا من هذه المدينة/ الرمز، وبطبيعة الحال، كان الناس وقتئذ يَرَوْنَ ما حدث كارثة وطنية، إلا أنه في النهاية، ورغم أن البلاد تكبدت خسائر فادحة، تمكن الجيش الروسي من هزيمة أقوى مُنافس في أوروبا، وبالتالي في العالم بأسره، مع أنه في روسيا، كان مُراقبو حرب 1812م من بعيد يعتبرونها بمثابة صراع العمالقة، ومعركة بين الخير والشر، بل إن البعض كانوا ينظرون إلى النصر غير المتوقع لروسيا على الجيش الفرنسي، كدليل على التدخل الإلهي المُباشر، مثلما وصف ذلك صاحب رواية "بطل من هذا الزمان"، الكاتب "ميخائيل ليرمونتوف"، في قصيدته



ليرمنتوف

ليو تولستوي

الشهيرة "بورودينو"، هذه القصيدة التي اعترف تولستوي بأنها كانت البذرة الأولى لروايته "الحرب والسلام". باختصار، لقد قام الأدب والشعر الروسي في ذلك العصر بتحليل وتفسير هذه الحرب الوحشية بنشاط مُنقطع النظير.

في حين شهدت صورة بونابرت- العدو رقم واحد لروسيا، والذي نصب نفسه "الامبراطور نابوليون الأول" عام 1804م- تغيرات كثيرة، وتأثرت سُمعته بشكل كبير، لقد أمسى في ذاتِ الوقت مكروها ومحبوبا ومُثيرا للشفقة والرعب، إلى أن أصبح هذا الحاكم "السابق" للعالم في النهاية رمزا مأساويا لمصير الإنسان المُتغير وكذا هشاشة الحياة. في رواية الحرب والسلام، نقرأ ما قيل عن شخصية الكونت "أندريه بولكونسكي": "لقد تعرف على نابوليون/ بطله، لكن في تلك اللحظة بدا له هذا البطل صغيرا جدا، وتافها للغاية مُقارنة بما يحدث بين روحه وهذه السماء اللامحدودة!".

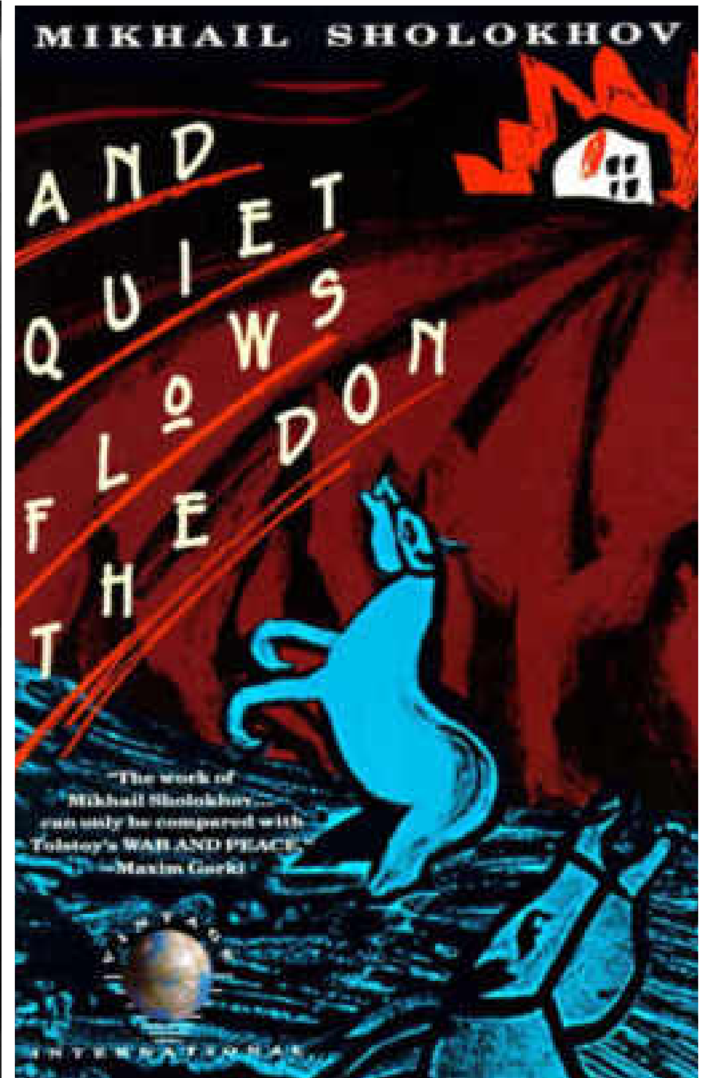
أيضا، أشار ليو تولستوي في مُؤَلَّفِهِ الرائع الحرب والسلام إلى أنه: "إذا قاتلنا فقط من أجل قناعاتنا، فلن تكون هناك حرب"، في الواقع، كان هذا الكاتب الروسي اللامع يعرف جيدا ما يتحدث عنه، إذ بالفعل قام المُؤلف المُستقبلي لرواية "آنا كارنينا" بأداء خدمته العسكرية، وأمضى عامين من الخدمة في القوقاز، وحينذاك نشر الجزء الأول من روايته الذاتية "الطفولة والصبا والشباب"، هذه الرواية التي حققت نجاحا هائلا وخَطَّتْ حبكة أعمال مُهمة أخرى مثل: "القوزاق"، و"السيد والخادم". بحلول عام 1853م، ومع اندلاع حرب القرم، تم نقل الروائي الشاب إلى جيش الدانوب ليشارك في معركة أولتينيتا وحصار سيليستريا، وبعدها بعامين، وجد تولستوي نفسه في سيفاستوبول بشبه جزيرة القرم، وقاد فرقته خلال معركة نهر تشيرنايا، كما كان حاضرا في حصار سيفاستوبول ومعركة مالاكوف.

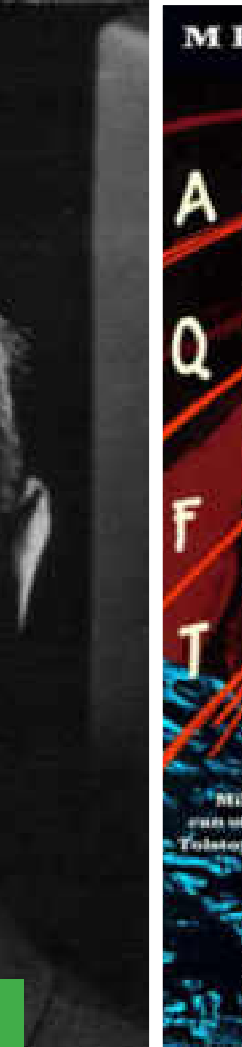
رغم كل صعوبات الحياة الميدانية، واصل تولستوي القتال والكتابة، وفي ذلك الوقت شرع في تأليف مجموعته "قصص سيفاستوبول" التي سيعجب بها الامبراطور الروسي ألكسندر الثاني بشكل خاص.

الحرب العالمية الأولى:

تسببت الحرب العالمية الأولى في دمار كبير، وحصدت أرواح مئات الآلاف من الناس، كما أثبتت أنها كارثة حقيقية لروسيا، لقد دمرت هذه الحرب آمال الناس وطموحاتهم وأحلامهم، ببساطة، في تلك الفترة كانت روسيا شبيهة بوحش جريح غير قادر على التعافي من آثار الهزيمة.

صَوَّرَ "بوريس باسترناك" الحائز على جائزة نوبل هذه الحرب المُدمرة في روايته الشهيرة "دكتور زيفاجو"، هذه الرواية التي يعتبرها الكثيرون من أكثر الروايات




شولوخوف

المُؤثرة والشعرية في القرن العشرين، في "دكتور زيفاجو"، ألقى بوريس باسترناك قليلا من الضوء على الواقع القاتم والبشع للحرب العالمية الأولى، كما حرص في ملحمته السردية هذه على رسم الحقائق الرهيبة للحياة تحت حُكم البلاشفة، ومن بين عدة ثيمات أخرى، يغطي السرد هنا فترات تاريخية عصيبة ومُهمة: الثورة الروسية 1905م، الحرب الأهلية، وكذا ثورة 1917م.

"النصفُ صنعته الحرب، والباقي أكملته الثورة، كانت الحرب انقطاعا اصطناعيا للحياة، وكأن الوجود يمكن تأجيله لبعض الوقت، (يا له من هراء!)، اندلعت الثورة رغما عن إرادتها، تماما كَتَنَهُّدٍ طال انتظاره، ثم عاد جميع الناس إلى الحياة، وكأنهم وُلدوا من جديد، كما كان لدى الجميع تحولات واضطرابات، يمكن للمرء أن يقول: لقد نجا كل شخص منا من ثورتين، إحداهما شخصية والأخرى جماعية".

(بوريس باسترناك/ دكتور زيفاجو).

بإمكاننا القول: إنه في تلك الفترة، لم يكتفِ الكُتَّابُ بتأريخ أهوال الجبهة فحسب، بل إنهم التقطوا صورا لتأثير الحرب على كل الناس باختلاف أنواعهم.

لنأخذ مثالا آخر، ألا وهو ملحمة "الدون الهادئ" للأديب "ميخائيل شولوخوف"، الحائز هو أيضا على جائزة نوبل، إن هذا العمل يتماهى مع دراما تاريخية عظيمة حول حياة القوزاق خلال الحرب الأهلية الروسية، والحرب العالمية الأولى، إنها رواية مليئة بالدم والغضب والعمل الشاق.

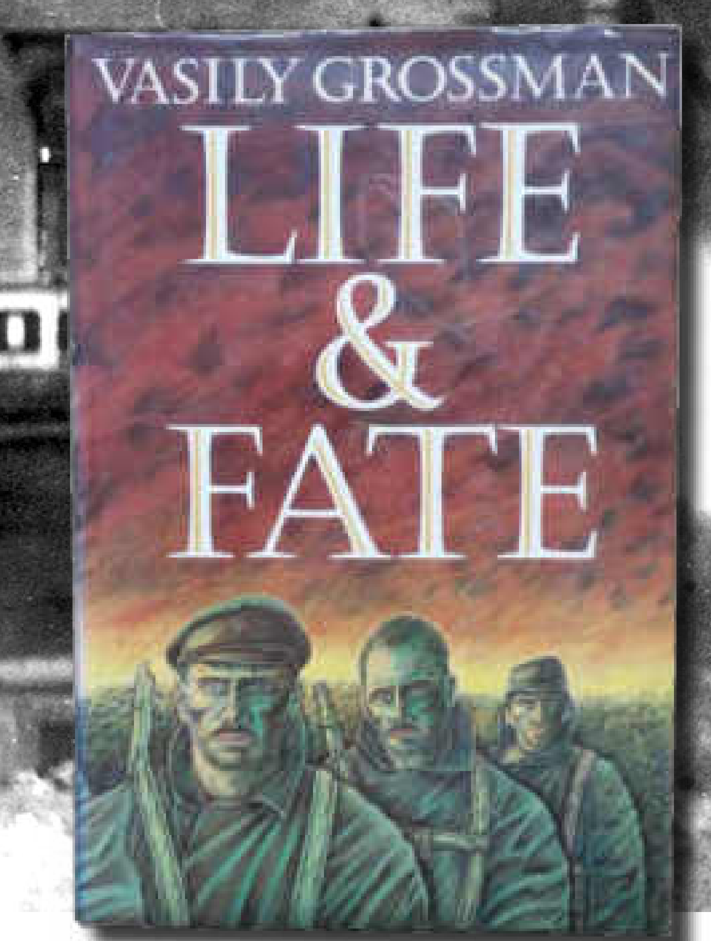
"التقت عينا جريجوري بنظرات "النمساوي"، حدق فيه بعينيه الناضحتين بالموت، في حين كان النمساوي ينحني ببطء على ركبتيه، ويرمش كثيرا، وكان بإمكاننا سماع غرغرة حلقه، أمسك جريجوري سيفه، وبضربة قاسية هشم جمجمة النمساوي، الذي سقط ليتحطم نصفا جمجمته على الرصيف الحجري."

(ميخائيل شولوخوف/ الدون الهادئ).

الحرب العالمية الثانية:

بدأت هذه الحرب الضروس يوم الثاني والعشرين من شهر يونيو 1941م، كانت الساعة تشير إلى الرابعة صباحا، عندما هاجمت قوات ألمانيا النازية الاتحاد السوفياتي، وحين اندلع هذا الصراع القاتل، كان أحد أفضل الشعراء الروس "أرسيني تاركوفسكي"- والد صانع الأفلام الشهير أندريه تاركوفسكي- يتواجد بموسكو، حيث كان من المُفترض أن يخضع لتدريبات عسكرية رفقة رجال آخرين مُعظمهم من الأدباء، لقد كان تاركوفسكي مُصمما على التجنيد والانضمام إلى الجيش، لكن المجلس الطبي الحكومي رفض منحه الإذن بذلك، ولذا كتب تاركوفسكي عشرات الرسائل إلى اتحاد الكتاب السوفييت، متوسلا إرساله إلى ساحة المعركة، وبعد دراسة مُتأنية، تم اختيار تاركوفسكي ليصبح مُراسلا حربيا.

عام 1945م، كتب تاركوفسكي قصيدته الملحمية المعنونة: "السبت 21 يونيو"، قصيدة بمثابة عودة في الزمن، بغية إلقاء نظرة مُحملة بالنوستالجيا على آخر يوم من أيام السلام قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية:





فاسيلي غروسمان

"بقيت ليلة واحدة فقط لبناء التحصينات
والأمل في الخَلاص بين قبضتي يدي
إنني أتوق إلى الماضي
لكن الآن بوسعي تحذير أولئك الذين
حُكِمَ عليهم بالموت في هذه الحرب
وطيفُ الرجل الذي يقف على الجانب الآخر من الشارع
سيسمعني أصرخ: تعال إلى هنا، الآن،
لِيَمُرَّ الموت أمامك، دون أن يَمَسَّكَ بأذى".

قَدَّمَ الاتحاد السوفياتي تضحيات كبرى بهدف هزيمة النازيين، في هذه الحرب الشعواء التي لقي فيها ما لا يقل عن 27 مليون مواطن حتفهم. فظائع هذه الحرب وصفها عدة كُتَّاب، لكن يظل أبرزهم الكاتب الروسي "فاسيلي غروسمان" الذي سلط الضوء على النظام الشمولي السوفياتي في عمله "الحياة والقدر".

إذا كان يتحتم عليكم أن تقرأوا كتابا واحدا فقط عن هذه الحرب، فمن المُحتمل أن تكون هذه الرواية اختياركم الأفضل، حيث إن التحفة الأدبية لغروسمان تتناول جميع تمظهرات الحرية: الفكر والاختيار والعمل، لقد كان غروسمان يمتلك قدرة مُدهشة على التحليل، وجرأة كبيرة مكنته من مُشاركة أفكاره العظيمة، وكان أول من أظهر كيف أَثَّرَتْ الحرب العالمية الثانية على الاتحاد السوفياتي بأكمله، إن غروسمان فهم ما يجري على النحو الصحيح، لِيُوَضِّحَ أن الفاشية والشمولية وجهان لعملة واحدة، لذا في روايته "الحياة والقدر"، تجرأ على تصوير ما يحدث في كل من المُعسكرات النازية ومُعسكرات "الجولاج" في عهد ستالين، علاوة على ذلك، فإن معركة الصراع الحاسمة، أي معركة ستالينجراد، تبدو في هذه الرواية محور الأحداث، لكن عكس تولستوي، الذي أظهر في روايته "الحرب والسلام"، كيف أن تماسك الأمة واتحادها مثل صخرة صلبة خلال معركة بورودينو، مكنها من العبور إلى ضفة السلام، أبرز غروسمان، كيف أن الشعب الروسي- رغم اتحاده وعمله على تحقيق هدف مُشترك هو كسب الصراع- قد فشل في الاتحاد ضد الانتهاكات المروعة للنظام السوفياتي، بالنسبة لغروسمان، فإنه لم يكن يخطط لرسم لوحة مُؤرخة للحرب، بقدر ما كان يرغب في جعلنا نلقي نظرة فاحصة على مصير شخصياته، التي خاضت معركة خاسرة ضد قسوة وظلم الدولة الشمولية السوفياتية.

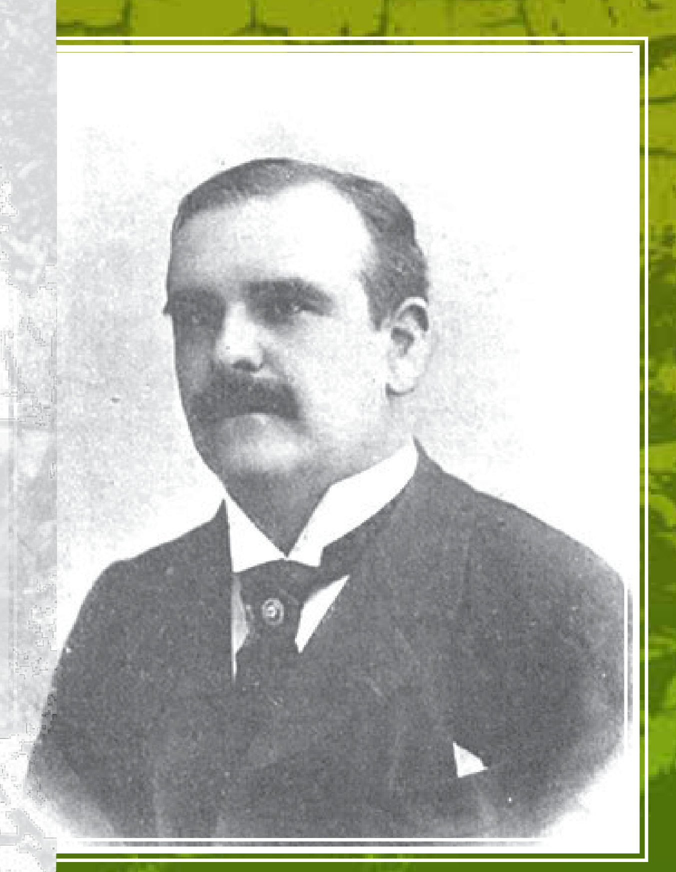
أرسيني تاركوفسكي





أدب

يوميات "النار" لهنري باربوسْ



فرانسيس شوفاسو/ فرنسا



ترجمه عن الفرنسية:
احساين بنزبير
المغرب/ فرنسا

مُجنّدون أو مُلتزمون مُتطوعون، عديد من الكتاب شهدوا على المعارك والحياة في الخنادق. هذا الأدب للجبهة حظي بمصداقية عند العامة وخصوصا عند اللجان الأدبية. لهذه الروايات قيمة وثائقية، إنها شهادات نفيسة.

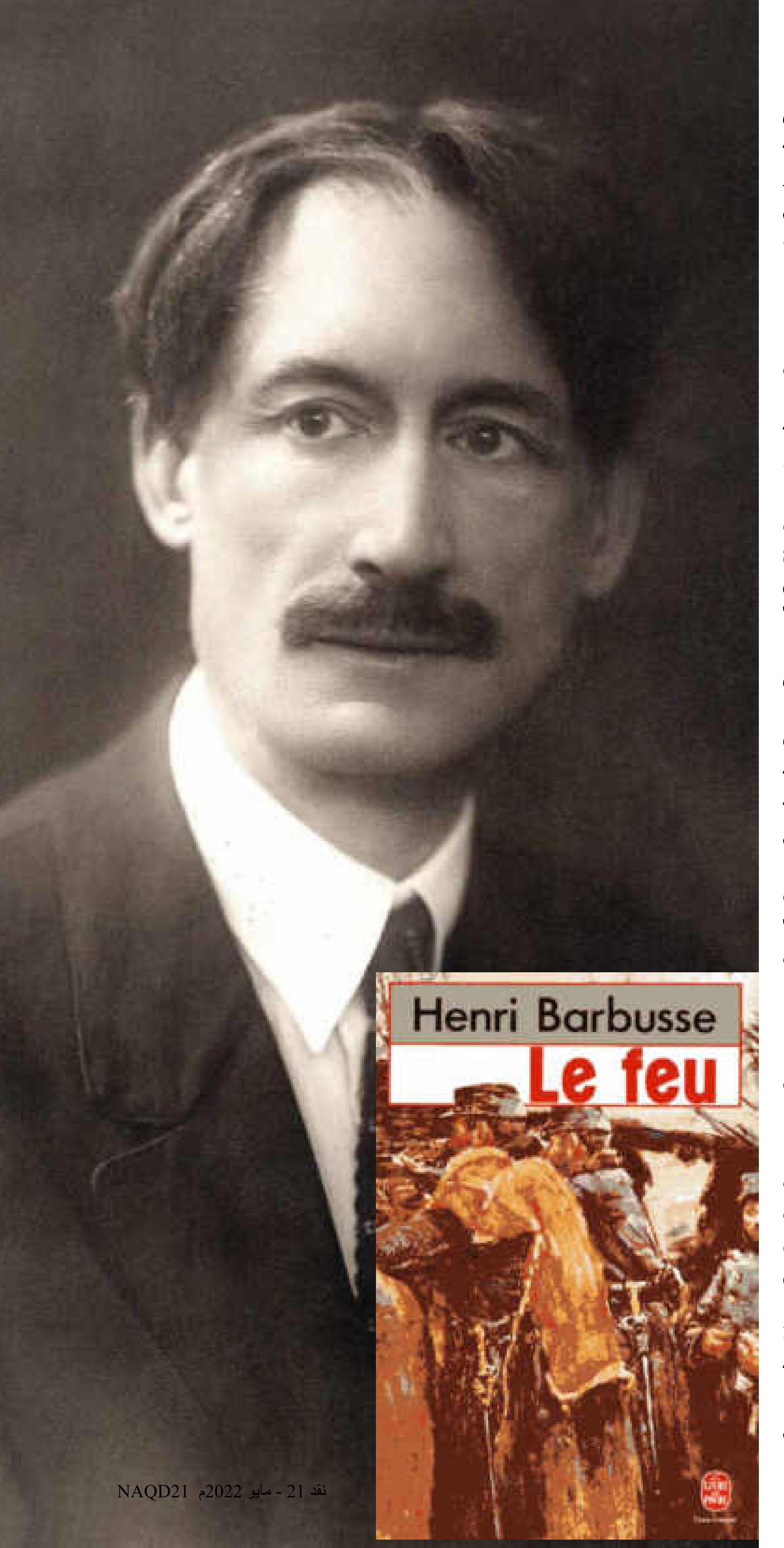
كاتب يوميات "النار"، هنري باربوس Henri Barbusse يمثل مُنذ الحرب، الحائز الثالث على جائزة الجونكور Le prix Goncourt . رينيه بنيامين René Benjamin كان الحائز الأول مع جاسبار Gaspard، رواية مُمتعة لكن بدون مزايا؛ حيث الكاتب دبر بمهارة، حول شخصية مُتضخمة، ومنمنمة باتقاد على طريقة مُلصق، البانورامات الجذابة للملحمة الجديدة. قلنا: كل الخير الذي تعين علينا ظنه في رواية "نداء الأرض"، لأدريان برنار Adrien Bernard ، المُستفيد من جائزة 1914م التي استدامت فتاتا؛ نتاج مُميز بشكل بارز لفيلسوف أسعفته حساسية جد دقيقة والتي الفكر منها يتولى، في ضوضاء العناصر الجامحة، تحت قارعة الشظايا والطنجرات، الكبرياء كما غنج استبصاره. (كزافييه أوسان Xavier Houssin مُتحدثا عن كتاب هنري باربوس في "رسائل إلى زوجته": 1914 - 1917م).

يوميات النار، تتميز قطعا، بطرق شتى، عن هذه المُؤلفات المُهمة والمرموقة. يتظاهر بإهمال الأحابيل، بل وبالمهارة المهنية التي عبرها رينيه بنيامين René Benjamin لا يحتقر الموارد إطلاقا؛ ثم موقفه في المأساة الكبيرة حيث تورط يبدو تحديدا عكس ما اختاره أدريان برنار؛ بينما هذا الأخير يسعى إلى صيانة شخصيته، مثل ستندال Sthendal إبان انسحابه في روسيا، بانفصاله مُؤقتا عن المجموعة التي شكلها رفقاء المعركة، هنري باربوس صاغ احتداما أدكن وضربا من شهوانية شرسة إلى حد الالتباس والإشراف على الهلاك. "يوميات جماعة".

يحمل، كعنوان فرعي، النار؛ والرجال الذين يعيش بينهم، ويعاين، هم في حقيقة الأمر، الأكثر بساطة، الأكثر طفافة، والأكثر أيضا، تأثيرا ضمن المُحاربين؛ لا أحد منهم ولو كان مدفوعا إلى الأمام، يحتكر الانتباه عن طريق المُجاملة أو عن حبكة الروائي؛ يمكثون سواسية وفي نفس المستوى، مُتباينين بالكاد، تحت القلنسوة المُتجانسة، ببضع ملامح فراسة تبدو تقريبا طفيفة حين نراها تماثيل من نوعية جليلة ومُؤلمة، لهذا الكائن الوكيل بشكل مُذهل منحوتا في كتلة وحل والذي ينعشه مثال: الجندي الفرنسي.

لوحات رهيبة من بؤس الخنادق اليومي:

في إحدى ندوات الخنادق، هنري باربوس يلاحظ مع اكتراث ضبط دقيق، ما صرح به جندي أزغب بأن من كل أهوال الحرب حسبما تمثلها، ليست المذابح ولا الاعتداءات التي بدت له الأكثر خطورة، لكن المطر الذي، ليل نهار، يتغلغل ويبلل الرجال في "أمعائهم" الضيقة وأحيانا، بعد وابل من المطر يغرق في ثقوب القذائف رصادا مُتفاجئين بتيهور ماء حيث الأحذية الطويلة لم تكن تتحكم على التربة اللزجة التي تحيط بهم. هنري باربوس يرسم لوحات رهيبة لهذا البؤس اليومي الذي يشكل مظهرا جديدا لتراجيديا الحرب التي تزيد من حدة المُعاناة من قسوة لا تزال مجهولة. الصراعات القديمة صانت الجنود من كذا تحديات؛ كانت لهم راحاتهم، هدناتهم، فصول أمطارهم؛ استطاعوا، رغم ذلك، في القرن التاسع عشر، إعطاء تسمية لشكل الحرب، عندئذ لصالحهم، ذات مسافة، تضفي عليها هيئة لعب بطولي: حرب قبول مُتبادل. الاضطرام الحالي، بالنسبة إلى هنري بارنوس، استلب من الجندي ميزته المهنية ليعيده إلى عينة من الإنسانية الأولية حيث اللذات تكاد الخلط مع الضرائر الفورية للطبيعة؛ وبشأن السطوع الذي تعهدت له جسارة مُدهشة، لا يحبه، لا يطيق التباهي به، كما لو أن الجسارة تنطوي على نوع من الأناقة، تسلية مقبولة فيها ينجز طقوسا بفرح. هناك، في هذا الباب، مشهد صغير استطرادي وجد مُهم




كارل ليبكنيشت

بين المدنيين وذوي الجراميق الحيوانية، أو ذوي الأحذية الطويلة المُبرنقة، الذين يجيئون إلى الخنادق لمُجاملة شجاعة "الجنود الزغب" Les poilus. الشجاعة، شأنهم؛ ويتحاشون، يبدو ذلك، باستحياء نافر، المدائح التي تمس بتهور زوايا قلوبهم المحفوظة التي يعتبرونها، وبدون سبب ربما، المُقرر الوحيد الذي يبقى؛ يفترون بالأحرى عوض استقبالهم ببراءة.

هكذا تبدو، على الأقل، إحساسات فريق هنري باربوس، شاعر ذو موهبة نادرة؛ لما سنه يسمح له التغني على مهل بحرب الدانتيلات، لكنه فضل في شهر أغسطس 1914م، أن يتحمل واقي جندي المُشاة، تحت هذا الزي المتواضع، ليستحق استدعاؤه مرتين جدول الخطة؛ ويتم الإنصات إليه بالانتباه المُناسب لتصريح هذه الشهادة المُستحبة بشكل مُضاعف، حيث الكتاب يرسم تصميما كئيبا لفرجة يعرفها جيدا. بينما كان مسموحا بالتفكير أن الحساسية الساطعة لهنري باربوس، لا سيما، استطاعت تخضيبها، أو على الأقل، رؤيته لا تتطابق مع واقع الأشياء، على كل الجبهات.

كتاب يبرز قلق واقعية دقيقة وعنيفة:

يمكننا أن نفيض نفس المُلاحظة على الآراء السياسية للمُؤلف، والتي كانت سبيلا للجنود حيث كان حال لسانهم الفوري. كتابه، جزئيا، منشور وصفي، يبرز فيه قلق واقعية دقيقة وعنيفة، يحتجز، علاوة على ذلك، نوعا من الدوغمائية؛ ولكن الجنود الذين رسمهم حيث رؤيتهم تستحوذ، تضم، تترح الخيال، يظهرون، تحت إشراف المُؤلف ناطقين رسميين مُجاملين، شخوصا ثانوية ينيط لها رعاية توضيح الأفكار التي تصير أكثر إثارة للشفقة عابرين الأفمام.

شن الحرب على الحرب:

يتعين في البداية إنشاء تمييز بين المزايا النابضة بالحياة ليوميات النار وعبرتها. أولها، تكون أحيانا استثنائية. هنري باربوس يسمي يومياته رواية، وهذا العنوان، بلا شك، صار مطواعا أكثر، مُبهما أكثر، لتعيين الأعمال ذات الطابع المُختلف جدا؛ من الجدير بالذكر أن مُجرد التدوينات التي اتخذها، يوما بعد يوم، هنري باربوس قد تكون بدون عيوب، منقولة، وليس من منطق ظاهر لا يضبط نظام وتعاقب فصول الكتاب. لكن، ضمن هذه التصميمات ذات قيمة متفاوتة، وبعضها لا يبدو إلا في أهمية النوافل، اثنان على الأقل من جودة أولى، تنال تقريبا عنفوان، رزانة، قوة التحفة: إنها الاستئذان والرواق، النقوش البارزة المُؤثرة التي ينحتها الشاعر على باب جديد من الجحيم حيث الإنسانية الفقيرة، مُجتاحة في المأساة الكبيرة التي تتعداها، تنظر باندهاش إلى إحساسات نعومة، حنان وشفقة وضعتها قرون من الحضارات على روحها. أعترف أنني تذوقت أقل فلسفة "الجنود الزغب" Les poilus التي يجهر بها التابعون لهنري باربوس، أو تلك التي يجهر بها هذا الأخير من خلال الجنود. أن ينوي مُؤلف يوميات النار شن حرب على الحرب عوض مُحاربة أمة أجرى، فهذا تصور لكل واحد أن يكتتب به عن طيب خاطر، شرط ألا يتم خلطه، والحالة هذه، بالفكرة ذاتها للوطن التي يقترح فكها هنري باربوس.

شخصية العريف المُسالم:

نلتقي في يوميات النار بعريف Un capo-ral أشوس ومُلتزم بواجبه، رغم كونه مُسالما، العريف برتراند Bertrand الذي، قبل وفاته، أقر للمرة الأولى بتفضيلاته السياسية مُحتفلا بشهامة ليبكنيشت Liebknecht*. العريف الذي يبدو لي جديرا بالإعجاب إلى أنّ حديثه - حصرا - تجاهل أو نسي حقيقة واحدة، لكنْ كبرى: هي أن الاشتراكي الديمقراطي، قبل أن يصير الشهيد المُؤقت للإمبريالية الألمانية، كانت المتواطئ Le complice وشارك في الاغتيال الذي أثار الغضب المشروع للعريف برتراند بالتصويت، يوم 4 أغسطس 1914م، على قرض L' em-prunt الحرب. ولو أن الائتلاف بدا له، بعدئذ، أقل لطفا أو فائدة، سواء لبلده، أو لحزبه، حيث ذكرى موقفه الأولي لا يمكن نسيانه، ثم هنري باربوس يذكر بذلك على نحو مُفيد لرفاقه وهو ما يمكن تشويش متاعب الكلام الأخير لصديقه برتراند، أقل ثقة منه كمُفكر وليس كعسكري. أما بشأن المذهب الذي ينتظر من اشتراكية مبنية على مساواة الناس أن تكون "تطورا" وكفالة، بطريقة ما، للحرب الكونية. وينبغي لذلك الحذر منها؛ فعلا، هناك عقليات إيجابية وحريصة تشهد على أن الحرب كانت مُقررة، مُنذ ثلاثين شهرا، أكثر بكثير من طرف الشعب الألماني. وكما يقول هنري باربوس، من طرف "المُستعبدين" أكثر من القيصر Le Kaiser الذي كانت روحه تميل إلى ضمان انتصار ألمانيا عن طريق عملية الفتوحات السلمية المطولة.

ما تتوخاه يوميات النار لا يبدو أنه دليل استخدام من أجل فرنسا التي بلغ صبرها إلى أقصى حد من التسامح تجاه الاستفزازات الألمانية. لهذا الأمر، على ما يبدو، إحساس الناس الطيبين الذين قدم لهم هنري باربوس صورا حية، ناس لن يوافقوا على التضحيات المفروضة من خلال حرب فاخرة، إذا جاز التعبير، لكن يدعون بفضل جهودهم القاسية، الضمان

للأسر الفرنسية كل التأمينات التي تعدهم بها أفضل فلسفة سياسية، لكن سدى.
علاوة على ذلك، الجدلية المذهبية، إلى حد ما، التي يمنحها كاتب يوميات النار إلى رفقائه في الفرقة والتي توصل في بعض زوايا الخنادق ألحانا من الكلام غير متوقعة، ولا تمثل سوى أهمية مُلحقة، اللهم في نوايا المُؤلف، على الأقل في ادخار الكتاب.
هنري باربوس، عموما يظهر اكتراثا أكثر بالتصويري من الدوغماتي؛ يدفع باحترام الواقع إلى حد التورع وتقريبا حد غنج المتذوق الجمالي.

الكلمات الدنيئة:

في مُنتصف هذا الكتاب المُؤلم بشدة، نقرأ بقليل من المُفاجأة فصلا موسوما "بالكلمات الدنيئة" **Les gros mots** التي تبرز في الصفحة 182 كتذكير لديباجة منسية: إنه الحوار بين فيلسوفين رواقيين **Philosophes du Portique**، أو ربما بين فيلسوفين من جماعة ميدان **Médan** يستعرضان تحت النار مُشكلا حساسا من الأدب. يتقدم زاحفا عبر القش، الجندي بارك **Barque**، "له عينان صغيرتان متوهجتان اللتان فوقهما حركات ممدودة تتغضن وتزول طياتها"، يشعر بالحاجة إلى معرفة ما إذا كان رفيقه الكاتب، باربوس نفسه، سيحتفظ في محكياته في الحرب على قسوة "الأشياء التي لا يحب عمال المطبعة كثيرا طبعها". وبما أن محاوره يحتج بوعي، وبكرامة أنه سيعرف وضع "الكلمات الدنيئة في مكانها". يهتف بإعجاب:
أتريد رأيي؟ رغم أنني لا معرفة لي بالكتب، هذه شجاعة كبيرة.
الجندي بارك يبالغ؛ كذا استدعاء بين الرجال الذي يعيشون مثل هذه الحياة مُنذ سنتين ونصف، أمر غريب شيئا ما، لكنه ليس تحديدا مُندفعا. أتذكر أنني نشرت مُنذ عشر سنين خلت، في المُلحق الأدبي للفيجارو **Figaro**، وثيقة غريبة ولاذعة: تقرير لكاتب عدل سابق صار رقيبا في الجيش الكبير. أبلغ عن أمر من المارشال بيسيير **Maréchal Bessières** بإلزام القوات ألا تصلح فوضى لباسهم قبل الدخول إلى العاصمة. المارشال بيسيير الذي لم يكن رجل أدب، كان حريصا على أن يكون جذابا؛ كيف تخلص كاتب يوميات النار من هذا؟ لا ينبغي برنقة الملاحم، هذا مفهوم؟ لا أجد يخمن أن هنري باربوس يستغل "الآثار" التي تقدمها صدفة اللغة العامية للحراس الشخصيين إلى رسام عسكري. مهما يكن، هؤلاء أنفسهم سيستقبلون بتحفظ قساوات ووقاحات هذه اللغة الخاصة، وسيعترفون بقوة وأهمية يوميات النار، وجدير بالاقتراع الذي تشرفت به أكاديمية الجونكو

هامشان:

• ليبكنيشت **Liebknecht** ، رجل سياسة ألماني اشتراكي شيوعي، ولد سنة 1871م، وتم اغتياله في برلين سنة 1919م.

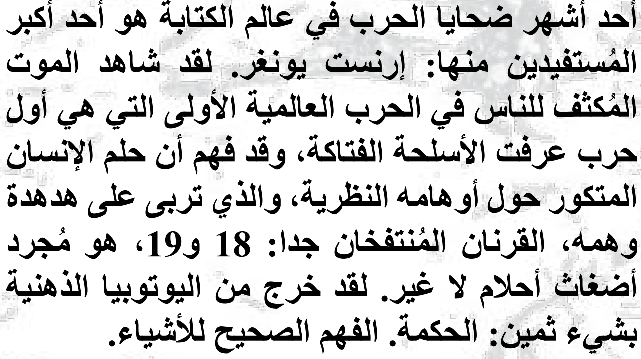
• هنري باربوس **Henri Barbo-usse** (1873- 1935م)، كاتب فرنسي اشتغل في الصحافة وكتب القصة القصيرة والرواية. من أعماله الجحيم سنة 1908م، ويوميات النار سنة 1916م الذي لقي نجاحا كبيرا حيث فاز بجائزة الجونكور الشهيرة. والمقال المُترجم أعلاه يسلط الأضواء على هذا العمل النثري الأدبي. المقال نُشر سنة 1917م في مجلة الفيجارو الفرنسية.





أدب

تحليق أدبي حر فوق أرض الحرب





فيصل الأحمر

الجزائر

1

أحد أشهر ضحايا الحرب في عالم الكتابة هو أحد أكبر المُستفيدين منها: إرنست يونغر. لقد شاهد الموت المُكثف للناس في الحرب العالمية الأولى التي هي أول حرب عرفت الأسلحة الفتاكة، وقد فهم أن حلم الإنسان المتكور حول أوهامه النظرية، والذي تربى على هدهدة وهمه، القرنان المُنتفخان جدا: 18 و19، هو مُجرد أضغاث أحلام لا غير. لقد خرج من اليوتوبيا الذهنية بشيء ثمين: الحكمة. الفهم الصحيح للأشياء.

يقول يونغر في كتابه الشهير عن "السلام" : "لكي تستحق السلام، لا يكفي ألا ترغب في الحرب. يتطلب أمر السلام الحقيقي شجاعة تتجاوز شجاعة الحرب: إنه نشاط إبداعي، ومقدرة فائقة، ثم طاقة روحية عظيمة".

والسؤال النفسي/ التاريخي الوجيه هو: ماذا سيفعل الإنسان إذا لم يجد حربا تجره إلى التأمل في المعنى المنسي للإنسانية؟

لا بد أنه سيفجر واحدة أو اثنتين من باب تزجية وقت ما، وبناء وقت آخر. فالحضارات أوقات وإيقاعات. أو هي "لحظات" كما يقول الفلاسفة الصادقين جدا في وصف حضارة تتربع على عرش التاريخ لعدة قرون بأنها مُجرد لحظة تاريخية بكل ما تختزنه التسمية من إمكانيات الهشاشة. وكل هذا في حين تعدنا الكتب السماوية بتقويم آخر للزمن، تقويم سماوي: يوم واحد عند الرب بألف عام مما يعدون.

ملكوت الرب، أو يومه في كثير من العقائد الكتابية- وفي كثير من الأدبيات التي هي ليست عقائد، بل رواسب اعتقاد غير واضحة الملامح- لا يأتي إلا بعد أن تنتشر الحروب إلى حد لا يقدر الإنسان عنده على احتواء جوانبها، ساعتها تنزل قوة الرب- شبيهة تماما بالشكل الحالي للحروب: قصف سماوي مُكثف يستنزف طاقات العدو قبل نزول ملائكة الوطن الذين هم الجنود؛ ولله جنده أيضا من باب التذكير، لكي يقطفوا ثمار الحرب- تنزل قوة الرب لإحلال عدالة افتراضية ما لا مكان لها سوى الكتب السماوية وقلوب المؤمنين الذي



إرنست يونغر

يحلمون بسلم يونغر، ولكنهم لا يستطيعون إزاء التاريخ إلا هندسة الحروب من أجل تشكيل فواصل تاريخية.

ما معنى هذا الكلام؟

هل الحرب مُعطى إلهي بشكل من الأشكال؟ ليس هذا المقال مكانا مناسبا لإجابة هذا النوع من الأسئلة. وهل يصلح المقال ما أفسده الزمن؟

2

في الميثولوجيا الإغريقية، لا يخلو أي زمن من حرب. بل إن الحروب كثيرا ما تصبح لعبة يتبادلها آلهة يتنعمون في خيرات لا أحد يسأل عن مصدرها الميثولوجي.

الخيرات تأتي بها الأرض- لا السماء- فإذا ظهرت السماء فهي تتحدث إلى أهل الأرض عبر النبوءات والعرافين لتأمر هذا بخوض الحرب لسبب يعلمه إله ما. يسألونك عن الحرب. قل الحرب من أمر ربي، وما أوتيتم من وسائل السلام إلا قليلا.

في كتابه المهم عن الميثولوجيا الإغريقية في أصول الفكر اليوناني **Les Origines de la pensée grecque**, "، يقترح **jean-Pierre Vernant** على تفكيك لغة الحرب بشكل يوحي بوجود بروتوكولات دقيقة تتحدث من خلالها الحرب لكي تقول الحياة كلها. فالآلهة على هامش حرب طروادة تريد حربا يوقفها أبولون أولا؛ إنقاذا لابنة أحد كهنة معبده، التي هي إحدى سبايا حرب أغاممنون وشركائه الأشاوس الذين يأتي على رأسهم البطل القومي لليونان القديمة: أخيلوس. يحرم، إذن، أغاممنون من سبيته فيأخذ السبية التي كانت من حظ أخيلوس، وهذا ما يسبب الغضبة التي تفتتح الإلياذة. وتكون النتيجة وقفا لسيرورة الحرب: أي أنه نهاية غير سعيدة للقصة التي تمفصلاتها كلها حرب تولد من رحم حرب.

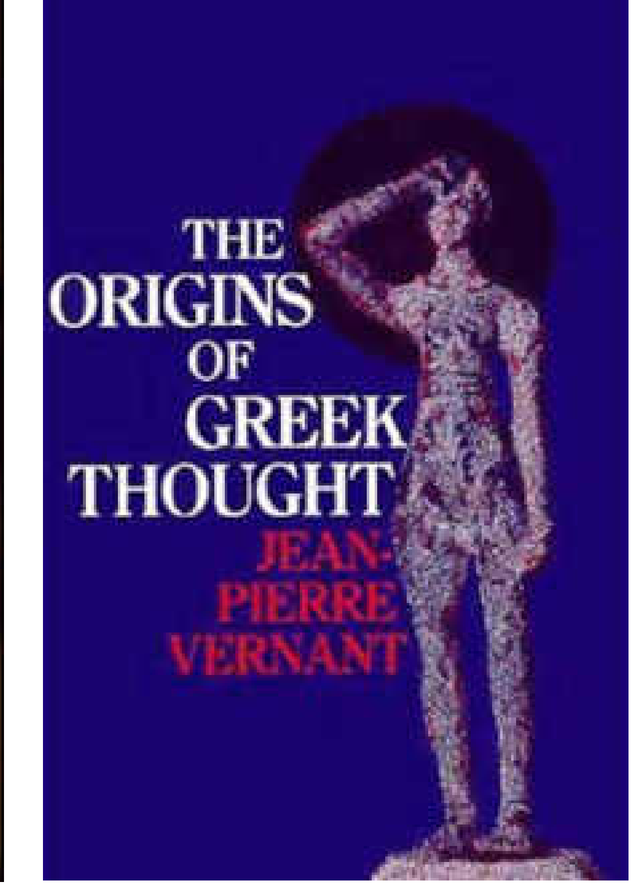
ولكم في الحروب حياة يا أولي الألباب.

من حُسن حظ التاريخ القديم أن أخيلوس سيعود إلى الحرب، وسيدفع بعجلة الحرب قدما إلى الأمام؛ وذلك بثمن باهظ: أم تنصح ابنها بخوض الحرب، وخليل صفيٌّ شاب أغر- هو بطركل ابن عم أخيلوس ومحظيه- يقتل لكي يحرك غضبة أخيلوس الثانية؛ غضبة ستقلب كل الموازين، غضبة لا حد لها سوى مقتل أخيلوس نفسه.

الحرب، إذن، واجهة للحياة، وهذه حقيقة لا ريب فيها، بل إنه من الغريب أن نجد الحرب تعلق بسبب مُشكل الأنا، وبسبب مُشكل أنا آخر تعود رحاها، حرب سببها في الأصل قصة حُب غريبة وغير متوقعة. هي شأن من شؤون الحياة.

3

في كتابها **stiffed** الرجل المُتصلب؛ أو خيانة الرجل الأميركي تذهب سوزان فالودي إلى فكرة أن جيلا كاملا من ورثة الثوار الأمريكان قد عاش بمعزل عن كل حرب وعن كل مُناسبة لإثبات عظمته من خلال امتلاك ذكريات عن حرب كبيرة يكون قد خاضها، وهو السبب الذي يقودها إلى التفكير بأن هذا الجيل هو جيل "مخصيّ"




جان بيير فرنانت

يحتاج إلى إثبات فحولته من خلال مخارج اضطرارية، واحدٌ منها- إن لم يكن أهمها- هو العنف الغريب المُسلط على المرأة- للعلم، فإن سوزان فالودي هي كاتبة نسوية شهيرة.

تذكرت هذا الكلام وأنا أقرأ كلام فيرنون؛ لأن المعنى المُضمر من الكلامين هو نفسه: الحرب ليست بابا للدمار فقط كما قد يتبادر إلى المُشترك الدلالي الذي لا يغادر سطوح المعاني، بل هي مُناسبات مُؤججة جدا لإنتاج المعنى- كما هي حال معنى الفحولة في هذا السياق.

هل حقيقة الأمر أن الأدب يركب الحرب، أو يخوض حروبا لأجل إنتاج المعنى في صيغته اللغوية من خلال ترك أثر مقروء لحروب يخوضها الإنسان بالفطرة إثباتا لجدارته بأن يكون رجلا/ طبيبا/ جديرا بحظه من الشرف/ وطني/ شجاع/ مُقتدر/ ذا قوامة/ إنسانا.

ركوب مركب الفلسفة قد يخرج بنا سريعا من الحقيقة المُقيدة لمعنى الحرب صوب الحقيقة المُطلقة لحرب المعنى.

4

هنالك علاقة طردية بين الحرب والكتابة. ماذا نكتب، ولمن نكتب حينما نكتب عن الحرب؟

نصف ما حدث؟ لا أعتقد أن ذلك مجد. نؤرخ للموت لفائدة الأحياء؟ يا لها من مُهمة سخيفة!

نسجل فصولا من تاريخ جيل يخوض في لاوعي تام حربا غالبا ما لا يظهر أن الجيل قد شارك فيها، وغالبا ما يأتي الجيل الموالي رافضا لسردياتها الكبرى؟ إذا كان الأمر كذلك فالحرب خاسرة دائما. والرابح الوحيد هو الأدب. رابح من دون خوض عراك. رابح بالانسحاب كما يُقال في الحروب الرياضية.

هنالك كتاب، لا أعتقد أن من قرأوه كثر، هو صمت البحر: ألفه الفرنسي فيركورس، واكتسب أهمية كبيرة لأن مُصطلح "الأدب الاستعجالي" ولد على حوافه.

قارئ الكتاب كقراء أدب الحرب الكثر يجد نفسه أمام عمل فقير فنيا، عمل تسجيلي إلى حد مُخيب للآمال التي بنتها القرون الطوال؛ قرون قدمت بيانات عالية التوتر لفكرة الأدب "الرفيع" بيانات تتراوح بين ألف ليلة وليلة، ودون كيخوتي، وشكسبير، وبابلو نيرودا. ولن يجد قارئ أدب الحرب كثيرا من همة هؤلاء "الرفيعين" على سلم الأدب، بل إنه سوف يجد أدبا يسجل لحظة تاريخية عرفت ألما كبيرا. أما ذلك الذي يذهب بعيدا بعض الشيء في تمحيص الجوهر العميق للأدب، فسوف يجد شيئين غريبين غير متوقعين: أولهما أن الأدب الرفيع العظيم لا موضوع له، فالموضوعات كما قد أشار الجاحظ مُبكرا بعبقريته العظيمة ليست مسألة مُعقدة، وما تدور عليه رحى الأدب هو بؤر توتر جانبية كثيرا ما تكون أهون من الوصف. طريقة في الكتابة، تسرب حساسيات مُعينة تكاد تكون غير محسوسة عبر المصفاة الدقيقة السحرية للذوق والوجدان، ترسبات لغوية تختزل جيلا كاملا من مُتعاطي لغة مُعينة، تخريب لطيف خفيف لقيم التصقت مطولا بالحقيقة، ثم يأتي أديب كبير بألمعيته التي لا تفسير لها فيكسرها وهو يكاد لا يقصد ذلك؛ وذلك ما فعله أناس من أمثال شكسبير- المركزية الغربية- جوزف كونراد- فساد أوروبا العميق والعار الكبير المُختفي داخل الفكرة الاستعمارية- بودلير- لا جدوى من استمرار الذوق القديم وهيمنة الثقافة ذات التاريخ الاغريقي الروماني- جوته- سعة العالم وضيق أفق الأدب في المُقابل- وخاصة أشخاص من قبيل تشارلز بوكوفسكي- الحياة الحديثة كلها خردة لا أمل فيها إلا من وجهة نظر الكتابة.

يعاني أدب الحرب كثيرا من هيمنة موضوعه على شكله، وهذا ما يجعله بمرور الزمن محصورا في الزاوية الصغيرة "غير الرفيعة تماما" للعب دور الشهادة على



سوزان فالودي

مرحلة. وتلك قاصمة ظهر الأدب.

5

عرفنا في الجزائر مثلا حربين: واحدة مُعلنة والثانية غير مُعلنة. الأولى هي حرب التحرير الكبرى التي خاضتها الجزائر، بأعجوبة تكاد تستعصي على التفسير، ضد الاستعمار الفرنسي الذي تفنن في العنف والقسوة ومُخالفة كل أعراف الحروب وتشريعاتها المعهودة. والثانية حرب أهلية في التسعينيات على هامش سقوط المُعسكر الشرقي، وضرورة التحول الجذري للنظام والمُجتمع استعدادا للألفية الجديدة؛ وقد أدى ذلك إلى هيمنة تيمة الحرب على الأدب الجزائري بشكل خانق. وإنه ليبدو أن الجزائري لم يأت عليه حين من الدهر يرى فيه الكتابة مُتحررة من ثقل ثنائية "حرب التحرير" و"الأزمة" كما اختار الساسة تسمية الحرب الأهلية التي خلفت ربع مليون ضحية طيلة عشرية سريعة ولكنها عميقة الأثر.

كيف يكتب الواحد حربا أو حربين كهذه؟ ما يحدث مع الحرب هو انعدام صوت الإنسان والاختفاء الكلي لصورة الإنسان كفرد ذي صوت ووجدان وتاريخ شخصي. الحرب تهيمن بصوتها الصاخب على كل ذلك. وفي هذا السياق يقول باتريك موديانو: "إن أحد امتيازات الأدب هو على وجه التحديد كسر جدران الصمت، وفض غشاء الانصياع، وفضح الأيديولوجيات والأكاذيب السياسية، ثم النطق بضمير "أنا"، باسم أولئك الذين لم يتمكنوا من التحدث أو الذين لم يرغب أحد في الاستماع إليهم".

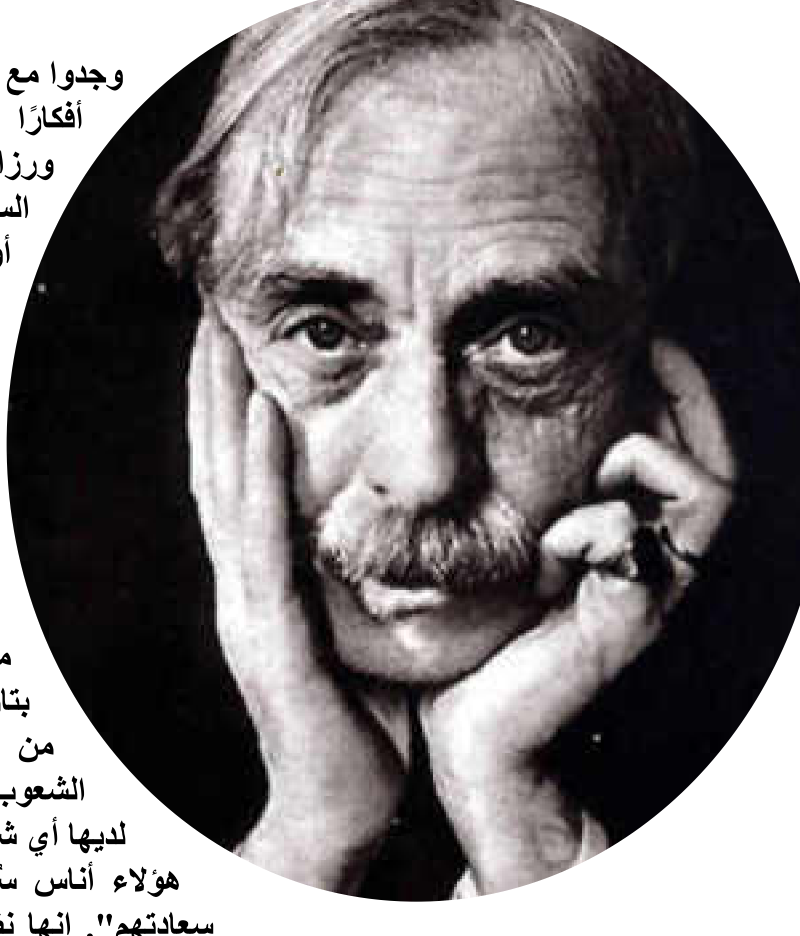
بسرعة تتفتت مقولات البطولة. تتفتت بسرعة صورة البطل على طريقة شخصيات همنجواي الذي هرب من أميركا بحثا عن إمكانيات بطولة ما في أوروبا، البطولة الطهرانية على طريقة "لمن تدق الأجراس". بسرعة إذن تتكرس بطولات تراجيدية على طريقة أبطال ريمارك "لا جديد على الجبهة الغربية"، أو أبطال أقل ألقا وأقرب إلى روح الحقيقة كما هي الحال في نصوص مثل "الخط الأحمر الرفيع" the thin red line للأميركي جمس جونز الذي كتب تحفة جميلة خارجة عن سرب أدب الحرب.

تصور الرواية المواجهة الأميركية اليابانية الشهيرة المُسماة بـ "معركة وادالكانال" بشكل واقعي، مُستعرضة العديد من الأعمال المروعة بشكل خاص التي تم تصويرها على أنها ردود فعل طبيعية للجنود تجاه السياق الجنوني الذي يجدون أنفسهم فيه، لقطات مثل استخراج جثة يابانية من أجل المُتعة، والإعدام العشوائي للسجناء اليابانيين، واستخراج الأسنان الذهبية من جثثهم. وتستكشف الرواية فكرة أن الحرب الحديثة هي تجربة شخصية للغاية، وانفرادية حيث يعاني كل جندي من أهوال الحرب العاطفية بمُفرده. والبناء الفني للرواية يعمل كله كجهاز في خدمة هذه الفكرة؛ فالرواية هي مجموعة من الفصول التي يعبر فيها كل واحد من الأبطال عن رؤيته للحرب وجحيمها من خلال مونولوج طويل.

أما العنوان فله أيضا دور بارز في السياق الذي نحن بصدده. هو ربما يأتي من قصيدة اشتهرت في المدارس لروديارد كيبلينج؛ حيث يصف كيبلينج الجنود المُشاة بأنهم "أبطال يقفون على الخط الأحمر الرفيع". وتستند قصيدة كيبلينج إلى عمل الجنود البريطانيين عام 1854م خلال حرب القرم المُسماة الخط الأحمر. والعنوان بهذا الشكل يصبح بنية تهكمية عميقة جدا تُعيد النظر جذريا في مفهوم البطل، وفي جدوى- أو لاجدوى- الحرب.

الجميل مع أدب حرب كهذا هو الاقتراب من حقيقة البطولة التي هي حقيقة مليئة بالتراجيديا.

بطل أدب الحرب هو بطل ينتهي به الأمر في كثير من الأحيان الأدبية- وغير



الأدبية أيضا- إلى أن يفضل الموت؛ لأنه يواجه الخراب، ولأنه يقتنع دوما بأنه في خدمة إله واحد هو إله الخراب. أما المجد المدعى فهو مجد مسموم: سعادة أن تكون قد قتلت كثيرا من الأشخاص الذين يغلب عليهم أن يكونوا شبيهين بك على الجبهة الأخرى. أبطال يعيشون مرارة الانقياد لأوامر لا يحبونها- كان هذا هو حرفيا كلام "باردامو" بطل تحفة أدب الحرب التي لا ينازعها عمل: "رحلة إلى أقاصي الليل" للفرنسي سيلين.

6

ينظر بول فاليري نظرة مُركبة إلى الحرب في مُذكراته حول عظمة أوروبا وانهيارها، إذ يقول: "لقد فضل الأوروبيون البائسون الخوض في اللعب السخيف لأدوار البطولة المحلية بدلاً من الاستيلاء على الأرض بأكملها لعمرانها، وهو الدور العظيم الذي عرف الرومان كيف يلعبونه ويمارسونه لقرون في عصرهم. الغريب هو أنه لا عددهم ولا وسائلهم تقارن بأرقامنا. لكنهم وجدوا مع ذلك في أحشاء دجاجهم أفكارًا أكثر عدلاً واتساقًا ورزانة مما تحتويه علومنا السياسية. [...] ستُعاقب أوروبا بسبب سياستها. سيتم حرمانها من النبيذ والبيرة والمشروبات الكحولية. وأشياء أخرى. من الواضح أن أوروبا تطمح لأن تحكمها لجنة أمريكية. سياستها كلها موجهة هناك. ولا نعرف ماذا نفعل بحروبنا ولا بتاريخنا، سوف نتخلص من هذا الأخير بصالح الشعوب السعيدة التي ليس لديها أي شيء؛ أو لا شيء تقريبًا. هؤلاء أناس سُعداء سيفرضون علينا سعادتهم". إنها نظرة غريبة هذه النظرة التي يحملها شاعر المقبرة البحرية صوب الحرب. إنها تتحول هنا إلى امتحان كبير. نفهم، نحن العرب، هذا الأمر أكثر من أي شيء آخر. لقد انطلق أبو تمام من فكرة رائجة قديما هي أن شعر الحماسة- وجله شعر حروب- هو الغرض الأشرف؛ لأنه خالٍ من كل تلاعب خارجي بالعاطفة، فلا هو استرضاء لذي مال، ولا مدح لمطموع فيه، ولا هو تغزل بامرأة نهدف رأسا إلى الوصول إليها لكي يموت الأدب في تلك اللحظة عالية التوتر. وحده شعر الحماسة يمثل امتحان الكتابة- كما يشرح ذلك جيدا الحبيب بن أوس.

الصلة مع الحرب تدخل من هذا المنظور في زاوية تتعامل بشكل عادي مع الحرب. تعامل الشعر مع أي غرض قد يتغير في أي لحظة من النقيض إلى النقيض.

7

خلاصات:

عصرنا مولع بالصيغة الخطابية للوجود. التجربة الحسية راكعة دوما أمام الصيغ الخطابية. وهنا قد تربح الحرب مرة أخرى تحديها الوجودي؛ فتترك لنا أثرا خطابيا من خلال مقولات هي من صلب الأدب لا الحرب.

سيقول ألبرت أينشتاين- كاتبا مُتفلسفا لا عالما يغذي الحرب بعقله الكبير: "الحرب مثل الحب، من السهل أن نبدأها، من الصعب إنهائها، ومن المُستحيل نسيانها".

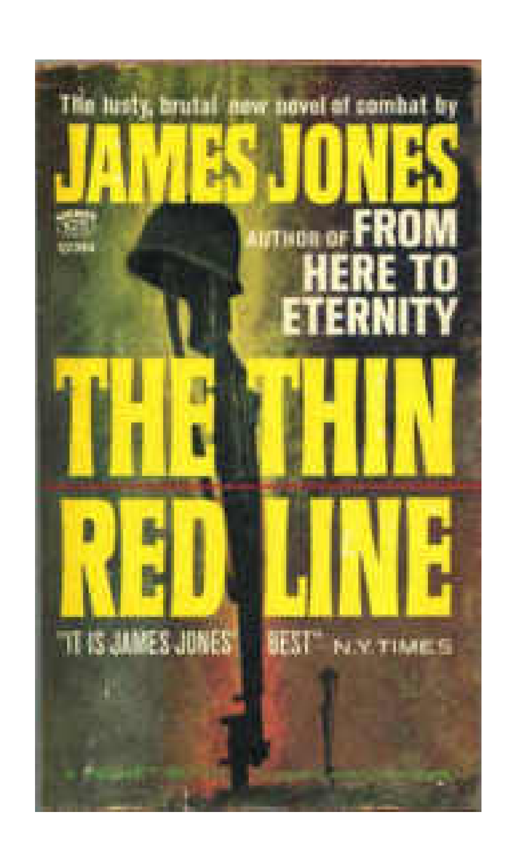
أما بول فاليري فيقول: "غريب أمر الحرب: فهي مذبحة لأشخاص لا يعرفون بعضهم البعض ، لصالح أشخاص يعرفون بعضهم البعض، لكنهم لا يذبح بعضهم بعضا".

وسيقول جان جوريس: "من الغريب أننا كلما أردنا التخلص من حرب كان أول ما نفكر فيه هو خوض حرب جديدة"!

تعترض من هناك إميلي نوتومب فتقول:" لم يسبق لحكمة الآخرين أن خدمتنا أبدًا. فعندما تأتي الحرب نجد أنفسنا دائمًا بمُفردنا، لقد ولدنا للتو ونحن يتامى".

لكي يقدم لنا صاحب "الأمير الصغير" أنطوان دي ساتكزوبيري خلاصته قائلا من عمق تجربة المُحارب الكاتب: "الحرب ليست قبولا للخطر. ولا هي قبول للقتال. إنها في جوهر جوهرها تعايش سلمي مع حتمية الموت".

يبدو أن أجمل ما في الحرب سيظل يسكن كتب الأدب.





نابليون يعبر جبال الألب - جاكو لويس دافيد - 1801م
زيت على قماش - 261×221 سم



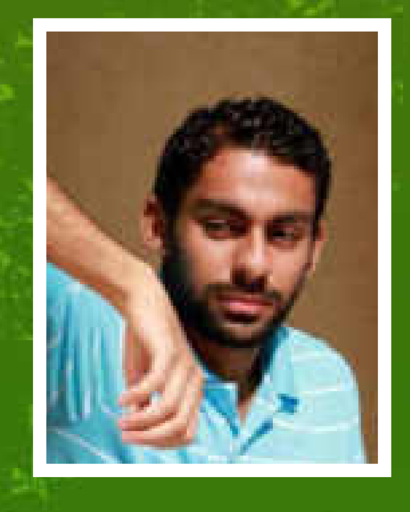
أدب

كل شيء هادئ على الجبهة الغربية: أكثر كتاب مكروه ومحبوب في آنٍ واحد!

"كل شيء هادئ على الجبهة الغربية"، هي رواية للكاتب الألماني "إريك ماريا ريمارك"، نُشِرت في عام 1929م باسم Im Westen nichts Neues .
تعتبر رواية مُناهضة للحرب، وتدور أحداثها خلال الحرب العالمية الأولى، وتعتمد على تجربة "ريمارك" الشخصية في الحرب لتصوير خيبة الأمل السائدة.
تنحكي أحداث الكتاب من زاوية "بول بومر" في المعركة، والفترة التي قضاها كجندي، وهو يهتم بشكل أساسي بتأثير الحرب على الشباب. يعتبر عنوان الرواية نموذجا للأسلوب المُقتضب غير المبال السائد في الجيش لابلاغ الأنباء، فيسجل أهوال الحرب اليومية باختصار مُقتضب. كان رفض الرواية اتخاذ موقف صريح من الحرب، في تناقض صادم مع الخطاب الوطني السائد في ذلك الوقت، وخاصة في ألمانيا.
نجح الكتاب على الفور، رغم الانتقادات اللاذعة التي نالها وقتها.



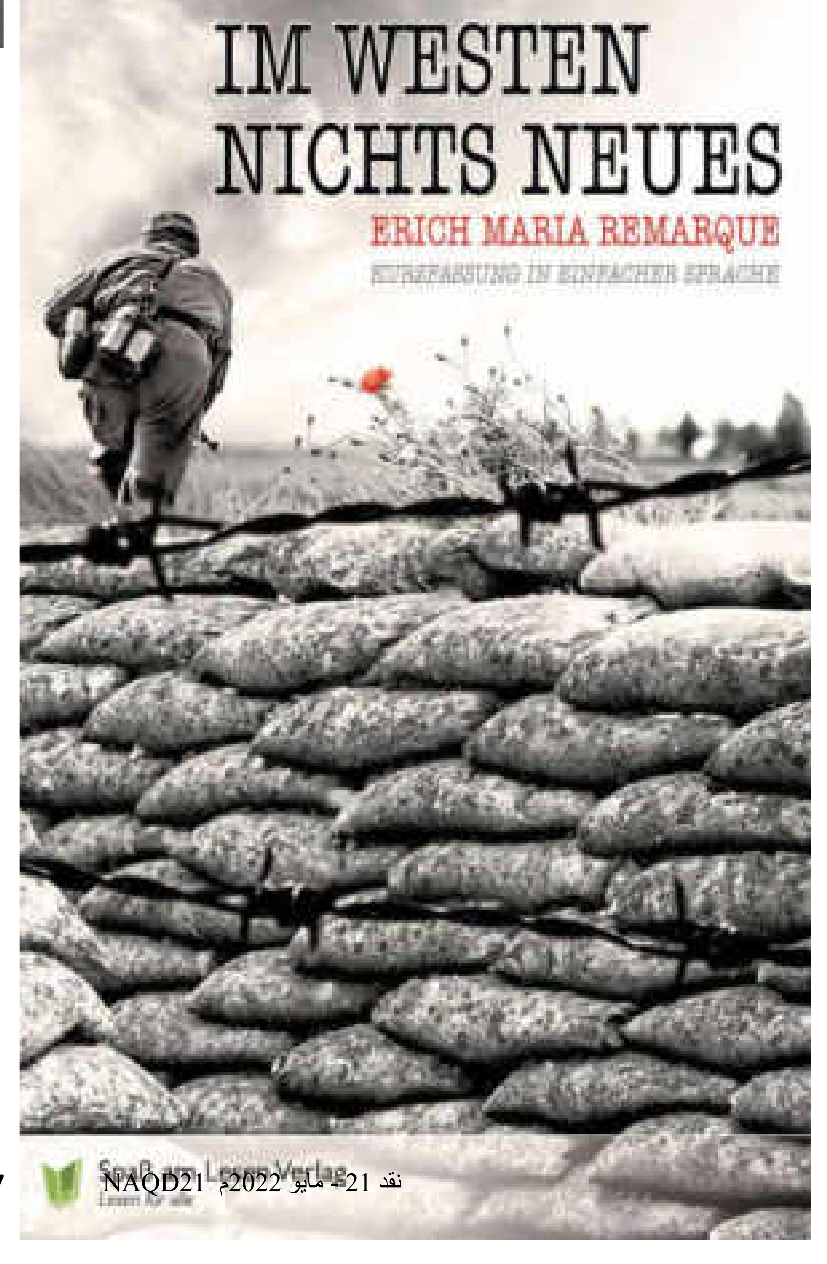
كيت لونز/ الولايات المُتحدة الأمريكية



ترجمه عن الإنجليزية:
محمد عبد العزيز
مصر

مُلخص

تحكي "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" قصة مجموعة من الشباب الألمان الذين انخرطوا في الحرب العالمية الأولى بعدما أسرتهم شعارات حُب الوطن والشرف. البطل هو "بول بومر"، وهو شاب بالعشرين.
سُرعان ما يتعلم الشباب أن النسخة الرومانسية للحرب الموصوفة لهم لا تشبه ساحات القتال التي يواجهونها.
تبدأ الرواية بإعفاء المجموعة من موقعها في الخطوط الأمامية. أصيب "كيمريخ"، أحد رفاق "بول" في الفصل، بجرح في فخذه أدى لبتره، وذهب بعض الجنود لزيارته بالمُستشفى.
سُرعان ما أدركوا أن "كيمريخ" سيموت، وطلب جندي اسمه "مولر" من "كيمريخ" أن يحصل على حذائه العسكري، وهي لحظة مُزعجة ولكنها منطقية للأسف.



يقوم "بول" بزيارة "كيمريخ" مرة أخرى بمفرده، وخلال الزيارة يموت "كيمريخ"؛ يطلب "بول" المُساعدة، ويوجهه الطبيب إلى استدعاء مُمرضة لتساعده. ومع ذلك، لا أحد يقدم أي مُساعدة، لأن الطاقم يهتم أكثر بإعداد السرير الذي سيفرغ قريبًا لمريض جديد!

أصبح "كيمريخ" الجندي السابع عشر الذي يموت في ذلك اليوم، وسُرعان ما تم رفع جسده.

يسعد "بول" وأصدقاؤه، الجياع والمُتعبون، لعودة صديقهم "كات" بعد مُغامرة للبحث عن طعام، وقد حمل رغيفين من الخبز وكيس من لحم الخيل النيئ. يشرح "بول" أن "كات" كان دائمًا واسع الحيلة. يقدم "بول" أيضًا رقيب التدريبات القاسي "هيميلستوس"، وهو ساعي بريد سابق، ونرى "بول" وأصدقاءه في صراع مُتكرر معه.

بعد قضاء بعض الوقت في راحة من الخطوط الأمامية، تم استدعاء فوجهم مرة أخرى. عندما يحل الليل، ينامون على صوت انفجارات القذائف. وعندما يستيقظون، يسمعون أصوات هجوم وشيك.

تخترق عويل الخيول الجريحة الصمت بين الانفجارات، ويثير مشهد إصاباتها الدموي ضيق الجميع.
حدث هجوم بعد فترة وجيزة واندلعت الفوضى، وسُرعان ما تتسرب الغازات السامة والقذائف لمكان المجموعة. يتم قصف الخنادق عدة مرات، حتى يتم إعطاء الجنود، أخيرًا، فترة لأخذ قسط من الراحة أثناء انتظار التعزيزات. بذل "هيميلستوس"، الذي ظهر مُؤخرًا، لأول مرة، في الخنادق، جهودًا للتوافق بشكل أفضل مع المجموعة. أثناء الاستحمام في قناة، التقى "بول" وبعض أصدقائه بثلاث فتيات فرنسيات، ويتسللون إلى الخارج ليلاً للقائهن.
علم "بول" بعد ذلك أنه قد مُنح 17 يومًا إجازة، وعندما عاد للمنزل، علم بإصابة والدته بالسرطان!
يشعر بالانفصال عن الأشخاص الذين كان يشعر أنهم قريبون منه في الماضي، ولا يمكنه فهم الأشياء التي تشغل عقولهم. يزور والدة "كيمريخ"، والتي تسأله عن وفاة ابنها!
بعد مُحادثة صعبة مع والدته، يتمنى "بول" لو أنه لم يأتِ في إجازة أبدًا، فقد شعر أنه قد تغير كثيرًا بحيث لا يستطيع العيش والتعامل مع من حوله كما فعل في الماضي.
يقضي "بول" بعد ذلك أربعة أسابيع بمُعسكر تدريبي قبل أن يعود إلى الجبهة. على الجانب الآخر من القاعدة يوجد مُعسكر للسُجناء الروس؛ يفكر "بول" في كيف يبدو أعداؤه مُشابهين لجيرانه، ثم عاد لفوجه. يتم تزويدهم بملابس جديدة استعدادًا لزيارة من شخص يشار إليه ضمنيًا بأنه الامبراطور الألماني "ويليام الثاني"، المُشار إليه في الرواية باسم القيصر، والذي سيقوم بإجراء تفتيش وتفقد للصفوف.
بعد مُغادرة القيصر، ضل "بول" في الليل أثناء المعركة، وأثناء الاختباء في حفرة بقذيفة أثناء القصف، يطعن جنديًا فرنسيًا سقط في الحفرة. يراقب الرجل المُحتضر، ويحاول يائسًا مُساعدته من خلال إعطائه الماء وغلق الجرح الذي أحدثه. لكن يموت الرجل، فيشعر "بول" بالخزي. يجد صورة لزوجة الرجل وطفله بجيب صدره مع رسائل.
ينتظر في الحفرة مع القتيل لساعات، حتى يشعر بأمان كافٍ للعودة إلى خندق كتيبته. عندما عاد، يتم إرساله وسبعة آخرين لحراسة قرية، حيث يجدون الكثير من الطعام ليأكلوه. تم إرسالهم لاحقًا إلى قرية أخرى للمُساعدة في إجلاء المدنيين.
لكن أثناء الإخلاء، قصف الفرنسيون المدينة، وأصيب "بول" وصديقه "ألبرت كروب"، والذي بُترت ساقه. يخضع "بول" لعملية جراحية ويتم إعادته إلى الخطوط الأمامية. يبدأ أصدقاء "بول" بالموت واحدًا تلو الآخر. تعرض "كات" للإصابة أثناء البحث عن الطعام. ونقله "بول" إلى منطقة تغيير الملابس خوفًا من أنه ليس لديه وقت للانتظار. عندما وصلا، كان "كات" قد مات بالفعل. أصبح "بول" آخر من بقى من زملائه السبعة في الفصل.
ثم تتحول الرواية بعيدًا عن الحكي من منظور الشخص الأول وتنتهي بإعلان وفاة "بول". تقرير الجيش الصادر في يوم وفاته جاء فيه فقط: كل شيء هادئ على الجبهة الغربية!

تحليل النص

استخدم "ريمارك" تجربته الشخصية كجندي ألماني بكتابة الرواية، تم تجنيده في سن 18، وقاتل في الجبهة الغربية في الحرب العالمية الأولى، حيث شهد العديد من الفظائع التي صورها لاحقًا في الرواية. تعمل الرواية على تصوير الجانب القبيح من الحرب، وكوسيلة للتأكيد على خيبة الأمل السائدة بتلك الفترة. ربط "ريمارك" تجربته الشخصية بشيء أكبر وأكثر تجريدًا: الرواية، مع التركيز بشكل خاص على الصراع الألماني الفرنسي بالحرب العالمية الأولى، فتعبر عن مشاعر حول الطبيعة المُعاصرة للحرب نفسها. إن انعكاس "بول" الذاتي والمُحادثات بين الجنود لا تعرض فقط الصور المروعة، ولكن الحقائق المروعة حول آثار الحرب على الجنود الشباب. على سبيل المثال، عند الدخول في إحدى هذه المُحادثات، قال أحد الجنود:
"... جميعنا تقريبًا قوم بسطاء. وبفرنسا أيضًا، غالبية الرجال عمال أو كتبة فقراء. لماذا يريد حداد فرنسي أو صانع أحذية فرنسي مُهاجمتنا؟ لا، بل هم الحُكام. لم أر رجلاً فرنسيًا قبل مجيئي إلى هنا، وسيكون الأمر كذلك مع غالبية الفرنسيين فيما يتعلق بنا. لم يرغبوا بتلك الحرب مثلنا بالضبط!"

إن فكرة الهوة بين أولئك الذين يعلنون الحرب، وأولئك الذين يخوضونها موجودة في كل مكان بالرواية، لكن الفجوة بين أولئك الذين يتقاتلون على الجانبين المُتعارضين تتقلص مع تقدم الرواية. يبدأ "بول" في رؤية أعدائه على أنهم بشر وليسوا أهدافًا مجهولة الهوية، وهو تحول بلغ ذروته في مشهد شديد الحميمية يحمل الكثير من الشعور بالذنب وهو يشاهد جنديًا فرنسيًا يموت ببطء من جرح تسبب فيه "بول". كما تتناول الرواية خيبة أمل الشعوب، وتحديدًا المواطنين الألمان.
انضم "بول" وزملاؤه إلى الحرب بسبب مُدير المدرسة السابق السيد "كانتوريك"، الذي أطلق بوق الدعاية الوطنية عليهم عندما كانوا طلابًا، مُطالبًا إياهم بالانضمام لصفوف الجيش. يتذكر "بول" أيضًا كيف كانت الصحف تقوم بالإشارة في بعض الأحيان إلى أن القوات كانت في حالة معنوية جيدة لدرجة أنهم كانوا ينظمون الرقصات قبل التوجه إلى الخطوط الأمامية. يوضح "بول" أنه ورفاقه الجنود لم يتصرفوا بهذه الطريقة بدافع روح الدعابة، ولكن لأنهم لو لم يفعلوا لتحطمت معنوياتهم بالكامل.
التقط "ريمارك" الفروق الدقيقة في الانفصال الذي يختبره "بول"، خاصة عندما يتفاعل مع غير الجنود أو المُجندين الجُدد. تعمل طريقة "بول" المُقتضبة في تصوير المذبحة التي يتعرض لها كطريقة لإبعاد نفسه عن الفظائع.
تسببت واقعية الوصف الشديدة في جعل تلك الرواية من بين أكثر الكتب دقة بوصف الحرب العالمية الأولى، لكن مشاعرها الفلسفية تنطبق على أي حرب.
الرواية بأكملها تتهم الحرب كمُؤسسة لسرقة حياة الأولاد الصغار، بغض النظر


إريك ماريا ريمارك في زيه العسكري حوالي 1917م

عما إذا كانوا قد ماتوا في ساحة المعركة أو نجوا، فقد تغيرت حياتهم إلى الأبد.

كيف قوبِلَت الرواية

حققت رواية "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" نجاحًا ساحقًا وكانت هدفًا لانتقادات شديدة. باعت أكثر من مليون نسخة في ألمانيا في عامها الأول، ومع ذلك كان العديد من الألمان غاضبين منها، مُدعين أن منظور بطل الرواية كان محدودًا للغاية، وأن الرواية روجت للنزعة السلمية بسذاجة. جادل آخرون بأن مثل هذا النقد يؤكد على واقعية الرواية ومقصد "ريمارك": كان العديد من الجنود الشباب الذين جُنِدوا في الجيش الألماني خلال الحرب العالمية الأولى محدودي المنظور لما يحدث من حولهم مثل "بول"، وتتوقف الرواية على نقل هذه الحقيقة من خلال منظور جندي مُراهق.

ادعى آخرون أن أسلوب "ريمارك" المُقتضب كان مُملًا للغاية، وأن الرواية ذات قيمة أدبية قليلة خارج صدمتها الأولية.

وهنا جادل آخرون بأن مُقاربة الرواية الواقعية للحرب سلطت الضوء فقط على تكيف "بول" مع الصدمة العاطفية للحرب. حتى أن بعض النقاد استخدموا حياة "ريمارك" الشخصية، لا سيما علاقاته العاطفية الكثيرة، كسبب لعدم الثقة في الرواية.

انتشرت الرواية أيضًا باللغة الإنجليزية: بيع حوالي 800000 نسخة باللغة الإنجليزية خلال عامها الأول. مع شعبيتها، جاءت مخاوف مُماثلة في بريطانيا والولايات المُتحدة بشأن كونها دعاية سلمية، لكن ردود الفعل هذه كانت أقل عنفًا من التي ظهرت بألمانيا.

شارك النقاد الناطقون باللغة الإنجليزية بعض آراء نظرائهم الألمان، خاصة أن نغمة الرواية غير المُبالية كانت في بعض الأحيان رتيبة ومُسطحة.

تمت ترجمة الرواية في النهاية لحوالي 50 لغة، ولا تزال تثير ردود فعل قوية. كان التأثير السياسي للرواية مُهمًا في جميع أنحاء العالم، ولكن بشكل خاص في ألمانيا داخل الحزب النازي. في عام 1930م تم تحويل الرواية لفيلم من إخراج "لويس مايلستون"، وفاز بجوائز الأوسكار لأفضل فيلم وأفضل مُخرج. عندما تم عرضه في ألمانيا، استخدم أعضاء الحزب النازي الفيلم كذريعة لمُهاجمة رواد السينما بعنف، خاصة أولئك الذين يُعتقد أنهم من أصل يهودي، وتم حظره في وقت لاحق.

كانت رواية "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" واحدة من ضمن العديد من الكتب التي أحرقها الحزب النازي بعد تولي "أدولف هتلر" السُلطة، بسبب تصويرها للجنود الألمان على أنهم مُحبطون من الوهم، وتصويره السلبي لألمانيا.

رُشِح الكتاب لجائزة نوبل للسلام بعام 1931م. كتب "ريمارك" تكملة لرواية "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" بعنوان **Der Weg zurück** طريق العودة، والتي تم نشرها في عام 1931م، وحظرها الحزب النازي لاحقًا!



أدب

" طابق 99 ": الحرب ليست إلاّ ندبة على الجسد!

د. لونيس بن علي

الجزائر

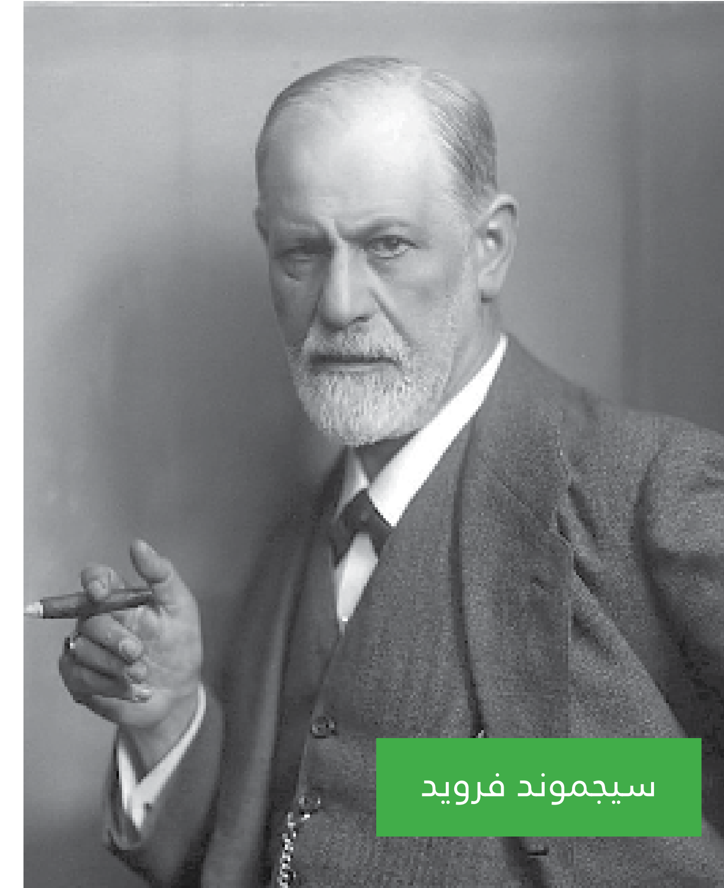
في دلالة الحرب:

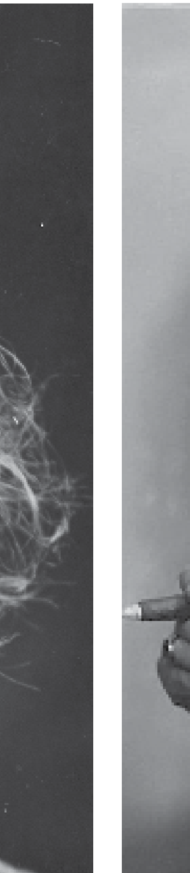
الحرب هي واقعة تاريخية وإنسانية عنيفة، تُرتكب فيها أبشع الجرائم في حق الإنسان. وبغض النظر عن الأهداف النبيلة التي قد يبرر بها البعض خيار الحرب، فهي في الأخير تجربة مأساوية لا ينتصر فيها أحد.

لقد شهد تاريخ البشرية العديد من الحروب، إلاّ أنّ حروب القرن العشرين كانت الأخطر والأكثر كلفة. في عام 1932م كلّفت عصبة الأمم والمعهد الدولي للتعاون الفكري في باريس العالم الفيزيائي ألبيرت أنشتاين (1879 1955-م) بمهمة إدارة نقاش حول سؤال (الحرب)، فوقع اختياره على العالم النفساني سيجموند فرويد (1856 – 1939م). كان السؤال الذي طرحه أنشتاين هو (لماذا الحرب؟)، وما جعله يختار هذا الموضوع هو إدراكه بأنّ الحرب هي أكبر مُشكلة على البشرية مواجهتها، لأنّ المسألة هذه المرة تتعلق بمُستقبل الإنسان على وجه الأرض. وانتهى صاحب نظرية النسبية إلى إجابة واحدة ومعقولة عن سؤاله في قوله: بأنّ الإنسان بداخله نزعة للكراهية والتدمير[1]!

وقد وافقه فرويد في هذا التحليل؛ فالإنسان حسب رأيه تتجاذبه غريزتان: غريزة الحياة وغريزة الموت، وأغلب صراعاته تُسوّى عن طريق العنف؛ ففي البداية كان يلتجئ إلى قوته البدنية، قبل أن يخترع الأسلحة التي كانت مُكملة لقوته العضلية. أما اليوم فالأسلحة تطورت، وأصبحت بحق تهدد الحضارة الإنسانية بأكملها.

ليس للحرب إلاّ هدف واحد هو القضاء على الأعداء، بتقويض قوتهم وإجبارهم على التخلي عن حقوقهم، والخضوع للطرف الأكثر قوة. أما اليوم، فالحرب أصبحت ضرورية لاستمرار أنظمة، وانتعاش اقتصاديات. وللتذكير فقط، فإنّ فرويد قد ألّف كتابا من وحي هذه المُناظرة عنوانه ''الحضارة وإحباطاتها''، والذي تُرجم إلى العربية بعنوان


سيجموند فرويد


ألبرت أينشتين

"قلق الحضارة"[2].

الحرب والإعلان عن موت الإنسان:

تُشكل الحرب تهديدا مُستمرا للإنسان، في وجوده الفيزيائي كما في وجوده القيمي؛ فهي تقوم بتعطيل جميع القوانين الأخلاقية، وكل ما له صلة بالقيم الإنسانية وبحقوق الإنسان وعلى رأسها "الحق في الحياة". وفوق هذا، فهي مثل الفيضان الغاضب يجرف في طريقه كل المبادئ والسرديات التنويرية والإنسانوية التي كانت بمثابة صمام أمان لضمان مُستقبل إنساني يسوده السلام والعدالة والطمأنينة والرفاهية، وهي الفلسفات التي توهمت طويلا بإمكانية تحقيق يوتوبيا مُجتمع إنساني مُتسامح.

كانت الحربان العالميتان تجسيدا عنيفا لموت أحلام التنوير ويوتبيات المُجتمع الإنساني المتطور والمُتحضر، فخيم جو من الكآبة وعدم اليقين، وتحركت الأسئلة الجذرية الأكثر إرباكا، مُعلنة عن موت الحضارة وعن موت الإنسان.

ما دور الثقافة في الحرب؟

الكثيرون تساءلوا ويتساءلون إلى اليوم: ما الذي يبقى مُمكنا التفكير فيه في أزمنة الحروب والكوارث؟ هل استطاع أنشتاين وفرويد وغيرهما من دعاة التنوير والعقل والتطور والإنسانوية من إيقاف زحف الكارثة على أوروبا وعلى العالم؟ ما الذي تستطيع أن تقدمه الفلسفة والآداب والفنون لإنهاء حالة الحرب ؟

صحيح أنّ هذه الأسئلة تفتح مسارا لنقاش طويل عن جدوى الفكر والأدب والفن في تجنيب البشرية ويلات الحروب المُدمّرة، ولو أنّنا في هذا المقال سنحاول البحث عن آثار الحرب وتمثلاتها في الأعمال الأدبية؛ ولو أنّنا نُدرك مُسبقا أنّ وظيفة الأدب ليست إيقاف الحروب، بقدر ما تنبهنا إلى خطورتها، وتحذّرنا من الدمار الذي تخلفه وراءها. ومن جهة أخرى تجدر بنا الإشارة إلى فكرة جوهرية وهي أنّ الأدبَ هو ضرب من المقاومة أيضا، ولو بعد أن تكون الكارثة قد قصمت ظهر الإنسان.

الأدب هو ما يُقال بعد الحرب:

في زمن الحرب، هناك دائما ما يمكن سرده من حكايات ومآسي إنسانية ألهمت الكتّاب، وفجّرت فيهم ينابيع الإبداع. وكما قلنا سابقا، تأتي العملية الإبداعية بعد حين من الدهر، أي كرد فعل مُباشر أو غير مباشر من بعد أن تضع الحرب أوزارها، فلا نتصوّر أنّ للبشر الوقت الكافي لكتابة مآسيهم أثناء الحرب- على الأقل إبداعيا- وكما قالت الكاتبة التونسية- أم الزين بنشيخة- المسكيني: حين تزدهر فلاحة الخراب في عصر ما، لم تعد الكلمات وحدها تفي بحاجتنا لكتابة صمت مشاعرنا المُثقلة بغموض المرحلة وتبعثر حدودها وهشاشة خرائطها وسياساتها[3].

الكثير من الروايات كُتبت عن الحرب، عن أهوالها ومآسيها وتجاربها الإنسانية، ومن وجهات نظر مُختلفة؛ نتذكر بعض روايات إرنست همنجواي مثل رائعته "وداعا للسلاح"، ورواية "الساعة الخامسة وعشرون" لفرجيل جيورجيو؛ في هذه الرواية تتحوّل الحرب إلى مصيدة لا ينفلت منها بطلها يوهان موريتز، وشخصيا لم أستطع إنهاءها بالنظر إلى قسوتها وفظاعتها في رسم مصائر بشرية علقت في مصيدة حرب عبثية، ستشعر وكأنّ القدر لا يريد أن يفلت البطل من قدره المأساوي.

عربيا، لم تتخلّف الرواية العربية في الكتابة عن الحرب، سواء عن حروب التحرير من الاستعمار، أو المواجهة ضد العدو الإسرائيلي، ولو أنّ آثار الهزيمة خيّمت لعقود على موضوعاتها. وفي العقود الأخيرة برزت الرواية العراقية المُعاصرة والسورية في مضمار الكتابة الروائية عن الغزو والحروب الإمبريالية والأهلية، نذكر على سبيل المثال روايات أحمد السعداوي، وحسن بلاسم، وعلي بدر، وضياء الجبيلي، وعلي عواد، وشاكر نوري، وخالد خليفة، ومها حسن، وجان دوست وغيرهم...إلخ. وما ميّز هذه التجارب أنها قاربت الحرب



من زوايا مُختلفة، وأسست لجماليات سردية متفاوتة. إننا أمام استطيقا الحرب، أو الكارثة التي حولت الحرب إلى أثر فني.

رواية " طابق 99" الحاضر المُرتبك ليس إلا نتيجة لماضي مأساوي:

سنحاول في هذا المقال الوقوف عند رواية عربية تدور أحداثها حول أثر الحرب على الفرد العربي، ويتعلق الأمر برواية "طابق 99" لجنى فواز الحسن، الصادرة عن منشورات ضفاف والاختلاف، ومن خلالها سنجيب عن السؤال التالي: كيف تؤثر الحروب على الإنسان وعلى علاقاته بالعالم؟

ما يهم الرواية هو تلك الحكايات التي لم يروها أصحابها؛ لأنهم قُتلوا في الحرب، فحملوا معهم الكثير من الأوجاع والأسئلة القاسية.

سنتعرف في رواية "طابق 99" إلى شخصية "مجد"، وهو فلسطيني مُقيم في أمريكا، بعد أن هاجر مخيمه رفقة والده المُحارب على إثر مجزرة صبرا وشاتيلا التي ارتكبها الجيش الإسرائيلي ضد الفلسطينيين اللاجئين في بيروت عام 1982م بتواطؤ من بعض الكتائب اللبنانية. سيفقد مجد والدته الحامل في هذه المجزرة، وسيصاب في رجله ووجهه.

في أمريكا سيعيد بناء حياته كرجل أعمال ناجح، وسيدير أعماله من مكتبه في الطابق 99، لكن ذلك لم ينسه ماضيه، فكلما انغمس في الحاضر اشتعلت جمرة الذاكرة المُؤلمة أكثر، وهو الذي حمل الحرب كجرح عميق على ساقه وندبة على وجهه.

سيقع مجد في حب هيلدا اللبنانية المسيحية، التي هاجرت هي الأخرى إلى أمريكا لتحقق حلمها في أن تصير راقصة عروض فنية وعارضة أزياء، كانت هي الأخرى ضحية من ضحايا هذه الحرب، ولكن من جهة الكتائب التي تواطأت مع العدو الإسرائيلي، والتي كانت تكن كراهية خاصة للفلسطينيين. ستضعنا الرواية أمام علاقة جد مُعقدة ومُلغمة في الوقت نفسه بين مجد الفلسطيني وهيلدا اللبنانية المسيحية.

انفتح السرد في الرواية على زمنين ومكانين مُختلفين؛ زمن الماضي الذي هو زمن الحرب 1982م- مجزرة صبرا وشاتيلا التي ارتكبها الجيش الإسرائيلي بقيادة المُجرم آرييل شارون بتواطؤ من الكتائب اللبنانية وجيش الجنوب اللبناني- وهو زمن استيعادي ارتبط بذكريات مجد وهيلدا وشخصيات أخرى مثل شخصية مُحسن الذي تحول إلى مارك. وزمن الحاضر وهو زمن ما بعد الحرب في مدينة نيويورك تحديدا، هو زمن الأسئلة والمواجع والبحث عن الحقيقة الهاربة.

الحرب والذاكرة المُبعثرة لشخصيات مأزومة:

هناك نقطة ارتكاز زمنية في الرواية هي مجزرة صبرا وشاتيلا 1982م التي امتدت تأثيراتها إلى الزمن الحاضر، فالماضي المأساوي غير مفصول عن تأزمات الحاضر، يمكن أن نستضيء بخطاب مجد حول دلالة الذاكرة بالنسبة لشخص نجا من حرب لكنه لم ينجُ من آثارها: لا مكان لحفظ التاريخ كرقم فحسب، بل تكاد تكون الصور تتحول إلى حالة انبعاث من الموت وإليه. في محاولة لاستعادة الذاكرة، تبدو

الأحداث دائما ناقصة ومُبعثرة، ليس لشيء إنما لفظاعتها[4].
لا يفهم مجد التاريخ كأرقام وكتواريخ، بل هو ذاكرة تعاني من النقص والتبعثر بسبب فظاعتها. سيستعيد هذا الماضي في شكل مشاهد ولوحات مُتناثرة، ثم تأتي وظيفة السرد في وضع هذه اللوحات المُبعثرة في نسق سردي هو "الحكاية". ستسعفه الحكاية في الإجابة عن أسئلة ظلت تؤرقه لسنوات، شأن هيلدا التي ستخصص لها الروائية فصلا كاملا لسرد قصتها.
فلماذا تحكي الشخصيات عن الحرب في الوقت الذي نشعر بأنها تريد التخلص من عبء هذه الذاكرة المُثقلة بالجراح وبالآلام؟ هذا ما يشكل سؤالاً مُهما في تصورنا.

تأثيرات الحرب على شخصيات الرواية:

قد يبدو للبعض أنّ الحروب تنتهي بمُجرد أن يضع آخر مُقاتل سلاحه، وهذا ليس صحيحا دائما، لأنّ الحروب تستمر في شكل حكايات الذين بقوا على قيد الحياة، وتستمر في حكايات الأحياء عن الموتى الذين لم يسعفهم القدر لسرد تجاربهم بأنفسهم.
يقول مجد: كانت تلك المأساة، ككل مآسي الحروب، لا تنتهي بعد حدوثها، بل تخالها تبدأ من هناك، من حكايا الأشلاء المطمورة، والجثث التي لم تودّع الحياة بابتسامة على فراش المرض، كما تعودنا أن نرى في الأفلام، بل بنظرات ذعر واستجداء وتوسّل[5]. فالحرب ليست هي المأساة، المأساة هي ما نعيشه بعد الحرب.

الحرب خطيئة:

بسبب ماضي عائلتها، كانت هيلدا تشعر وكأنها تحمل خطيئة الحرب، تستحضر تلك الأيام حين كان منزلها العائلي ملجأ لمُقاتلي الكتائب اللبنانية الذين كانوا ربما من تسبب في مقتل والدة مجد، لكن هذا الأخير، كان يبحث عن صورة الإنسان في ذلك العدو، كالذي يبحث عن مُصالحة مُستحيلة.
لقد هاجرت هيلدا إلى أمريكا لتحقق حلمها في أن تصير راقصة مُحترفة وفي الوقت نفسه مُصممة أزياء. سيكون لقاءها الأول بمجد مشحونا بالأسئلة، لأنها ستكشف له أنها تنتمي إلى الكتائب، وأنّ عمها قد قتل ثلاثة فلسطينيين قبل أن ينتحر في الأخير صيانة لكرامته، ولو أنّ هيلدا في الأخير ستكتشف الحقيقة، وهي أنّ عمها ادعى فقط أنه قتلهم حتى يظهر في صورة البطل.
ستقرر هيلدا العودة إلى بيروت، لأجل العثور على أجوبة لأسئلتها، لتعترف أنها أحبت فلسطينيا. الحب هنا سيتحول إلى تحدٍ للماضي الدموي لعائلتها التي كانت علاقتها بالفلسطينيين دموية. كانت ترفض النسيان، رغم أنها مع قرارة نفسها تجاوزت وطأة الحرب والقتل. لقد تبدلت هواجسها الآن، فأصبح الحب أحد تلك الهواجس الجديدة والقوية: استيقظنا فجأة لنرى أنّ الحرب انتهت، لكن رائحتها هنا، طازجة جدا كالدم اللزج، كجرح لا يندمل[6].
كان والدها يؤمن بنجاعة الحرب، إنها طريقة لأجل بناء المجد. مجد سياسي سيقربه من السُلطة، وسيتحول إلى أحد موظفيها. كان يقول لها: الحرب، الضراوة، كلّ هذا ضروري أحيانا[7].
كانت حتمية الرواية أن تنتهي علاقة هيلدا بوالدها، فتقرر مُغادرة البيت والعودة إلى أمريكا في نفس اليوم الذي سيتم تعيين والدها وزيرا في الحكومة اللبنانية.

تجريد الشخصية من إنسانيتها:

خطر الحرب أنّها تحوّل الأشخاص إلى أدوات للقتل. تذكر مجد والده الذي تحوّل من أستاذ للغة العربية إلى مُقاتل في الجبهة. لم يكن سهلا على والدته في بداية الأمر أن تستوعب فكرة أن يتحوّل زوجها الذي لم يؤذ طيلة حياته نملة إلى مُقاتل يخوض المعارك الدموية.
سنُلاحظ بأنّ والدة مجد لم تنظر إلى دوافع الحرب بعين الاعتبار، بل ركزت بعفويتها على قدرة الحرب على تجريد الإنسان من آدميته ومن سلميته. أما زوجها فكانت له نظرة مُغايرة، فالحرب بالنسبة له هي لأجل كرامته بالدرجة الأولى؛ فالعدو هو الذي يقتل "آخر ما في الإنسان من أمل بعدالة الحياة".

الحرب وحش أعمى:

لقد لخص مُحسن، صديق مجد، مأساة الحرب بهذه الجملة اللاذعة: "الحروب كلها متشابهة ... تحتاج فقط إلى القوي والضعيف". في الحروب، لا أحد يعرف من القاتل، ومن المقتول "كأنّ الأسماء لا تعود ضرورية"[8].

الحرب هي ندبة على الجسد:

لم يرد مجد التخلص من ندوب الحرب، رغم أنّ الكثيرين قد نصحوه بإجراء عمليات تجميل لوجهه. ما لم يفهموه أنّ تلك الندوب هي التي تبقيه على صلة بالماضي: كان يحاول اقناعي بأن ألجأ إلى العلاج، وأجري جراحة تجميلية لوجهي، وأطبّب رجلي. ربما أبي أيضا أراد أن أداوي آثار الحرب على جسدي، لكن أحدا لم يفهم هذه الحاجة في داخلي، لأن أبقى مُتصلا بالماضي[9].
إنها الآثار الظاهرة للحرب، أما آثارها غير المرئية فهي التي تنتمي إلى حساسيته الداخلية ورؤيته للماضي. تذكره تلك الإصابات بالمجزرة، وبوالدته التي ذهبت ضحية لهمجية القتلة الذين لم يرحموها وهي حامل، لهذا فإنّ التخلص من هذه الندوب هو خيانة لذلك الماضي، ولذكرى والدته.

خاتمة:

تحضر الحرب في رواية "طابق 99" كحدث بعيد في الذاكرة، وكإطار عام وظفته الروائية جنى فواز الحسن لأجل إبراز التناقضات التاريخية التي أفرزتها هذه الحرب في حاضر شخصياتها. تظهر الحرب قادرة على تغيير الشخصيات من الداخل، قبل أن تضعها أمام مرآة الحقيقة المُهشمة، حيث لا ينعكس فيها الماضي إلا في شكل شظايا. ستلتجئ الرواية إلى الحب كمحاولة لاختبار قدرة الشخصيات على صناعة الحياة، لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة، فقد كان مجد وهيلدا يقفان على حواف حفرة عميقة، هي حفرة ذاكرة الحرب.

هوامش:

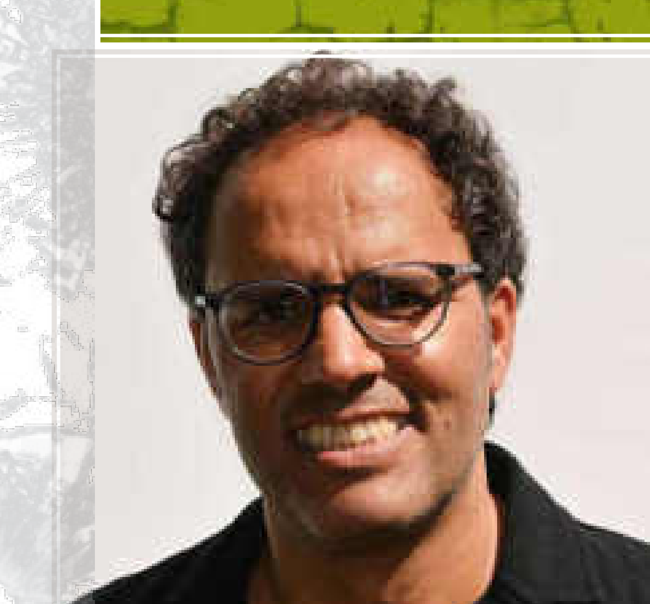
1 - لماذا الحرب؟/ ترجمة: جهاد الشبيني/ ص 38.
2 - ينظر إلى مُقدمة نادر كاظم لكتاب "ما الحرب؟".
3 - المسكيني/ 2016م.
4 - الرواية ص 29.
5 - الرواية ص 30.
6 - الرواية ص 243.
7 - الرواية ص 247.
8 - الرواية ص 126.
9 - الرواية ص 173.



أدب

توماس مان : الكاتب والحرب

(رسائل إلى ألمانيا 1940-1945م)



تقديم وترجمة عن الألمانية: نور الدين الغَطّاس

المغرب/ ألمانيا

• كنتُ أعرف جيدًا أن تلك الأيام العظيمة لم تكن سوى رغوة مُلطّخة بالدماء وسوف تذوب بسرعة
• أعظم قصائدنا، يخدعها الشرّير
• التسامح أعلى من أي رسالة دم

لن أتطرق في هذا المقال إلى موضوع الحرب في الأعمال الأدبية للكاتب الألماني الكبير توماس مان، بل سأكتب عن الإنسان توماس مان والحرب، الإنسان الذي عايش حربين عالميتين، الأولى والثانية، الإنسان الذي رافق تغيرات كبيرة في بلاده، ألمانيا، في النصف الأول من القرن العشرين، الامبراطورية القيصرية، الحرب العالمية الأولى، جمهورية ڤايمار، النازية، الحرب العالمية الثانية، جمهورية ألمانيا الديمقراطية.
يتمحور المقال بشكل خاص حول السؤال:
كيف كانت ردود فعل توماس مان، خلال وبعد الحرب العالمية الثانية، على ألمانيا النازية التي شنّت حرباً عالمية ذهب ضحيتها أكثر من ستين مليون نسمة؟
هل الحرب تُغيّر الإنسان/ الكاتب قبل الكاتب/ الإنسان؟
ما هو الدور الذي تلعبه روح العصر في البلد الأم، وما مدى أهمية الالتزام بها من طرف كل فرد؟ ما التناقضات التي يجب على كل إنسان التغلب عليها في/ ومع نفسه؟ هل هناك مسؤولية أخلاقية للفرد والجماعة خلال الحرب؟
قبل التطرق إلى موضوع توماس مان، دعونا في البداية نُسلط الضوء على مهمة الأدب، وإلى أي حد تكمن مهمة الأدباء والفنانين، سواء أحبّوا ذلك أم لا- من خلال تفكيرهم، كتاباتهم، سلوكهم وحياتهم بصفة عامّة.
كل عمل أدبي أو فنّي يعكس الظروف والمُحيط الذي نشأ



توماس مان

فيهما. كل عمل إبداعي هو أن تكون إنساناً. هذا الإنسان الذي يتمتع بحساسية خاصة تجاه إدراك مُحيطه، وإلا لا جدوى من الكتابة والفن. كل عمل أدبي يُشكل فضاء لالتقاط اهتزازات البيئة وإعادة إنتاجها، ما يجعل الكتابة عملية استبصار لما قد يؤول إليه الوضع مُستقبلاً تحت ظروف مُعيّنة.

بادئ ذي بدء، لم يكن وعي توماس مان سياسياً، إذ وصف نفسه بأنّه "غير سياسي"، حتى أنّه كان مُناهضاً للديمقراطية، مُعارضاً للبرلمانية، مُؤيداً للامبراطورية القيصرية، وأكثر من ذلك مُؤيداً للقومية (أحبّذ الامبراطورية [...]. لا أريد الاقتصاد البرلماني والحزبي الذي يتسبب في تلوث الحياة الوطنية برمتها بالسياسة)[1]، الأمر الذي جعله يدخل في قطيعة طويلة مع أخيه الكاتب "هاينرش مان" (1871-1950م)، الذي كان يُخالفه الرأي. لكن الظروف التاريخية التي عايشها على مدار حياته، صنعت منه إنساناً مُعارضاً للحرب بشكل قوي، مُدافعاً عن الديمقراطية والحريات الفردية. سيرته الذاتية مُثيرة للاهتمام حتى يومنا هذا. مسار سيرته المُنعرج هو في كثير من النواحي طريق ألمانية إلى الديمقراطية.

وُلد توماس مان في السادس يونيو من عام 1875م، داخل عائلة تجارية ثرية وذات نفوذ سياسي في مدينة لِيبيك الألمانية، ترعرع في مُحيط ثقافي من الطبقة المتوسطة العليا- وظل كذلك حتى نهاية حياته. نشر أول رواية له عام 1901م "بودنبروك- قصة انهيار عائلة"، رواية تُصنَّف في سياق السيرة الذاتية، وكانت وراء حصوله على جائزة نوبل للآداب عام 1929م.

قراءته لأعمال الشاعر الأمريكي "والت ويتمان" (1819-1892م) كانت مُنعطفاً في حياته، وجد فهماً جديداً للديمقراطية، حيث يقول: (بالنسبة لي هذا العمل هو هبة حقيقية من السماء، لأنني أرى جيدًا أن ما يسميه ويتمان "الديمقراطية" ليس سوى ما نُطلق عليه، على الطراز القديم، اسم "الإنسانية")[2]. الشعر يقود إلى النور، على أثره قام توماس مان بمُراجعة الآراء التي أعرب عنها في كتابه "تأملات رجل غير سياسي" وتصالح مع شقيقه هاينرش الذي كان طريح الفراش. توالت الأعمال الأدبية للكاتب توماس مان من بينها روايته "الموت في فنيسيا" (1912م).

في الثامن/ التاسع نوفمبر من عام 1923م قام "هتلر" بانقلاب عسكري في ألمانيا، من هنا بدأت تتبلور مواقف توماس مان المُعارضة لما يجري بألمانيا. وفي عام 1924م نشر روايته "الجبل السحري" التي تعتبر من بين أهم أعماله الأدبية، جلبت إليه شُهرة عالمية كبيرة. لكن التشكيك عند توماس مان بلغ ذروته فيما يجري حوله عندما نشر "هتلر" كتابه "كفاحي" عام

1925م. مما زاد الطين بلة كانت النجاحات الكبيرة للحزب النازي في انتخابات سبتمبر عام 1930م، يعتبر توماس مان من أوائل الكتاب الّذين أدركوا خطورة "هتلر"، وفي السابع عشر من نفس السنة خرج توماس مان إلى العلن، حيث حذر من الإرهاب النازي في خطاب له في مدينة برلين "خطاب إلى ألمانيا- نداء إلى العقل"، خلال المُحاضرة تم القيام بأعمال شغب من طرف الجمهور المُؤيد للنازية، مما جلب له لاحقاً عداء زعماء النازية وعلى رأسهم الزعيم "هتلر" شخصياً. بعد ذلك بشهور سافر توماس مان لإلقاء مُحاضرات في أمستردام، بروكسيل وباريس، وخلال فترة غيابه صدر في حقه أمر حجز رئاسي بصفته مُعارض للحركة الوطنية، كما تم إسقاط الجنسية الألمانية عنه.

حذره كل من أبنائه "إيريكا" و"كلاوس"، من العودة إلى ألمانيا، من هنا بدأت لوعة المنفى عند الإنسان والكاتب توماس مان وزوجته "كاتيا"، كما أعلن عن مُعاداته العلنية للنازية الألمانية (ألمانيا عقدت ميثاقاً مع الشيطان). بعدها حصل على الجنسية التشيكوسلوفاكية.

بلغت مُعاداة النازية للفكر والثقافة ذروتها في العاشر من مايو عام 1933م، يوم أسود في تاريخ ألمانيا، خصوصا جامعاتها، حيث تم حرق كُتب المئات من الكُتاب، الأدباء، المُؤرخين والفنّانين، أمثال برتولت برشت، هرمان هسه، هاينرش هاينه، شتيفان تسفايغ...، في الوقت الذي التهمت فيه النيران كتب أخيه هاينرش مان، نجت كُتبه من المحرقة.

أقام ثلاث سنوات بسويسرا، اتصفت بسنوات الصمت، خوفاً على مشروعه الأدبي، قبل أن يكسر هذا الصمت في رسالة إلى ابنته "إيريكا" في الثالث والعشرين يناير عام 1936م:

(مُجرد الافتراض [...] أنني سأدعم النازيين يعد أمراً سخيفاً. يعرف العالم كله أنني أعيش في الخارج في احتجاج مُنضبط ولكنه جذري ضد النازية. [...] قد يأتي اليوم [...] عندما [...] سأبحث عن العالم



والألمان أنفسهم وأقول: كفى، تخلصوا من هذا الوحش.")

التزم توماس مان بالمنفى، أجرى العديد من الأسفار، جولات للمُحاضرات، في الولايات المُتحدة الأمريكية، زادت شهرته داخل وخارج الأوساط الأدبية، كان يسميها حملة من أجل الديمقراطية وشرح ما يقع في ألمانيا؛ (لقد تحدثت عن الحقيقة المُرّة القائلة بأن الخير غالبًا ما يأتي من الشر على الأرض- والحقيقة الشيطانية بأن الشر غالبًا ما يأتي من الخير)، عقدَ الكثير من الصداقات من بينها صداقته مع الرئيس الأمريكي، آنذاك، "فرانكلين روزفلت" (1882-1945م). بعد اندلاع نيران الحرب العالمية الثانية في الواحد من سبتمبر عام 1939م، قرر توماس مان الاستقرار في أمريكا (الديمقراطية ستنتصر). من هناك جاء عمله مع إذاعة (بي. بي. سي) بلندن، حيث ألقى توماس مان على الأثير وبصوته 58 خطاباً موجهاً إلى الشعب الألماني "إلى المُستمع الألماني"، كشف أكاذيب النظام النازي، ووصف جرائم الحرب ودعا أبناء جلدته إلى التمرد على النازية (لقد علّمني شيطان النازية الكراهية.)

فالتر فون مولو

بعد تسع سنوات من المنفى عام 1942م، انتقل توماس مان وزوجته "كاتيا" إلى الساحل الكاليفورني، حيث شيَّد هناك بيتاً أطلق عليه اسم (البيت الأبيض)، أصبح مكاناً مُهماً ومركزاً للقاء المنفيين الألمان، ورمزاً لنضال الكاتب الإنسان توماس مان ضد ألمانيا النازية وفي المُقدمة "هتلر". اندماجهم مع أبنائهم وأحفادهم في المُجتمع الأمريكي جعلهم يحصلون على الجنسية الأمريكية، كان ذلك عام 1944م.
لم يترك توماس مان أي شك فيما يتعلق بالمسؤولية السياسية والأخلاقية لألمانيا- والشعب الألماني- عن جرائم النظام النازي. بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، جلب له هذا الموقف الواضح قدرًا كبيرًا من الغضب والكراهية داخل ألمانيا، خصوصاً من لدن مُثقفي الداخل، ما يسمى "بالهجرة الداخلية". من خلال مُعارضته العلنية للنازية ونضاله من أجل الديمقراطية، سعى إلى الوفاء بمسؤولياته الفردية- بأسلحته، المُتمثلة في الكلمة المكتوبة والمنطوقة.

انتحر "هتلر" في الثلاثين من إبريل عام 1945م، استسلم حينها الڤيرماخت الألماني، وفي الثاني من سبتمبر انتهت الحرب العالمية الثانية باستسلام اليابان. ألقى توماس مان بعد نهاية الحرب مُحاضرته الشهيرة "ألمانيا والألمان" في مكتبة الكونجرس الأمريكي، وضح فيها أن النازية الألمانية لم تكن شيئاً مفروضاً على الألمان من الخارج، بل لها جذور عميقة ضاربة في التاريخ الألماني، وأن كل ألماني يتحمّل مسؤولية ذلك، وهو واحد منهم (شيء واحد لقّنته لنا هذه القصة: لا يوجد ألمانيتان، واحدة شريرة وأخرى طيّبة، بل واحدة منهما حوّلت أفضل ما لديها إلى شر عن طريق شيطان ماكر. ألمانيا الشريرة هي الخير الفاشل [...] في المحنة، الشعور بالذنب والخراب)[3].

تلقى توماس مان الكثير من الدعوات للعودة إلى بلده الأصل ألمانيا، من بينها الدعوة العلنية للكاتب ورئيس الأكاديمية الألمانية للشعراء "ڤالتر فن مُولو"، بصفته "طبيباً جيّداً" ألمانيا في حاجة إليه. رفض توماس مان علناً وقال: (أعترف أنني خائف من الأطلال الألمانية- الحجرية منها والبشرية على حد السواء). جواب توماس مان خلق جدلاً كبيراً داخل ألمانيا وقسّمها إلى "مع" أو "ضد":

لماذا لن أعود إلى ألمانيا؟

عزيزي السيد فُن مُولُو!

أود أن أشكركم على تحيتكم الودية للغاية، بمُناسبة عيد ميلادي، كما أشكركم على الرسالة المفتوحة التي وجهتموها إليّ عبر الصحافة الألمانية، والتي وجدت بعض المُقتطفات منها طريقها إلى الصحافة الأمريكية. عبّرتم في هذه الرسالة عن رغبتكم، بل طلبكم الإلزامي بقوة وإلحاح، أكثر مما جاء في رسالتكم الخاصة، بأن أعود إلى ألمانيا وأعيش هناك مرة أخرى: "للنصيحة والعمل".
لستم الوحيدين الّذين وجهوا إليّ هذا النداء؛ كما قيل لي، إن إذاعة برلين التي تسيطر عليها روسيا وجهاز الأحزاب الديمقراطية المُتحدة في ألمانيا نادت بنفس الطلب أيضًا، بدعوى صريحة وقوية، مفادها أن ثمة "عمل تاريخي يجب عليّ القيام به في ألمانيا".
الآن يجب أن أكون سعيدًا لأن ألمانيا تريدني- ليس فقط كتبي، بل تريد عودتي كإنسان ومواطن ألماني. لكن هناك شيئًا مُزعجًا ومُحبطًا في هذه النداءات بالنسبة لي أيضًا، شيء غير منطقي، غير عادل، وحتى غير مدروس جيدًا كما يبدو لي.
أنتم تعرفون جيدًا، عزيزي السيد فُن مُولُو، مدى كلفة "النصائح والعمل" في ألمانيا اليوم، نظرًا للوضع شبه اليائس الذي وقع فيه شعبنا للأسف، وما إن صار الرجل عجوزا، مع الزمن خلفت مُغامراته آثارها بقوة في قلبه، بإمكانه بشكل مُباشر وشخصي، فعل الكثير للنهوض بأشخاص، الذين تصفونهم بشكل مُؤثر جدًا، من عمق



النازيون يحرقون الكتب- 1933م

انحناءهم، ذلك الأمر يبدو لي مشكوكًا فيه. هذا فقط للإشارة. لكن الصعوبات الفنية والمدنية والنفسية التي تقف في طريق "عودتي" لا يبدو لي أنه تم أخذها بعين الاعتبار وبشكل صحيح.

هل يمكن محو تلك الاثنتي عشرة سنة ونتائجها من القائمة؟ وهل يمكن للمرء أن يتظاهر بأنها لم تحدث قط؟ لقد كان الأمر صعبًا بما فيه الكفاية، ومُدهشًا بما فيه الكفاية، ما تعرضت إليه في عام 1933م، صدمة فقدان مصدر الرزق، المنزل، الأرض، الكتب، الهدايا التذكارية، والثروة، مصحوبة بأفعال يرثى لها في منزل العائلة، وعمليات الإخلاء، القمع والرفض. لن أنسى أبدًا حملة الإذاعة والصحافة العدائية، الجاهلة والقاتلة ضد مقالي حول " فاجنر"[4]، الذي تم تنظيمها في ميونيخ، والتي جعلتني أفهم أكثر أن حبل عودتي قد تقطّع؛ الصراع من أجل الكلمات، ومحاولات الكتابة، والإجابة، وشرح موقفي، "الرسائل في الليل"، كما دعا "رينيه شكيله" (1883-1940م)[5]، أحد الأصدقاء العديدين الذين لقوا حتفهم، هذه المونولوجات المكبوتة. ما تَبع ذلك كان صعبًا بما فيه الكفاية، الترحال من دولة إلى أخرى، القلق على جواز السفر، العيش بالفنادق، في حين مُلئت الآذان بالقصص المُخزية التي كانت تأتي يوميًا من بلاد ضائعة ومتوحشة، أصبحت غريبة عني كليّاً. كل هذا العذاب لم يقع لكم، أنتم جميعًا الذين أقسموا بالولاء لـ "للقائد الكاريزماتي" (فظيع، فظيع، التعليم المخمور!) ومارسوا الثقافة تحت "جوبلز"[6]. لا أنسى أنكم تعرضتم فيما بعد لما هو أسوأ بكثير، ما نجوتُ منه بسبب هجرتي؛ لكنكم لا تعرفون: الربو القلبي للمنفى، الاقتلاع، الأهوال العصبية للتشرد وفقدان الوطن.

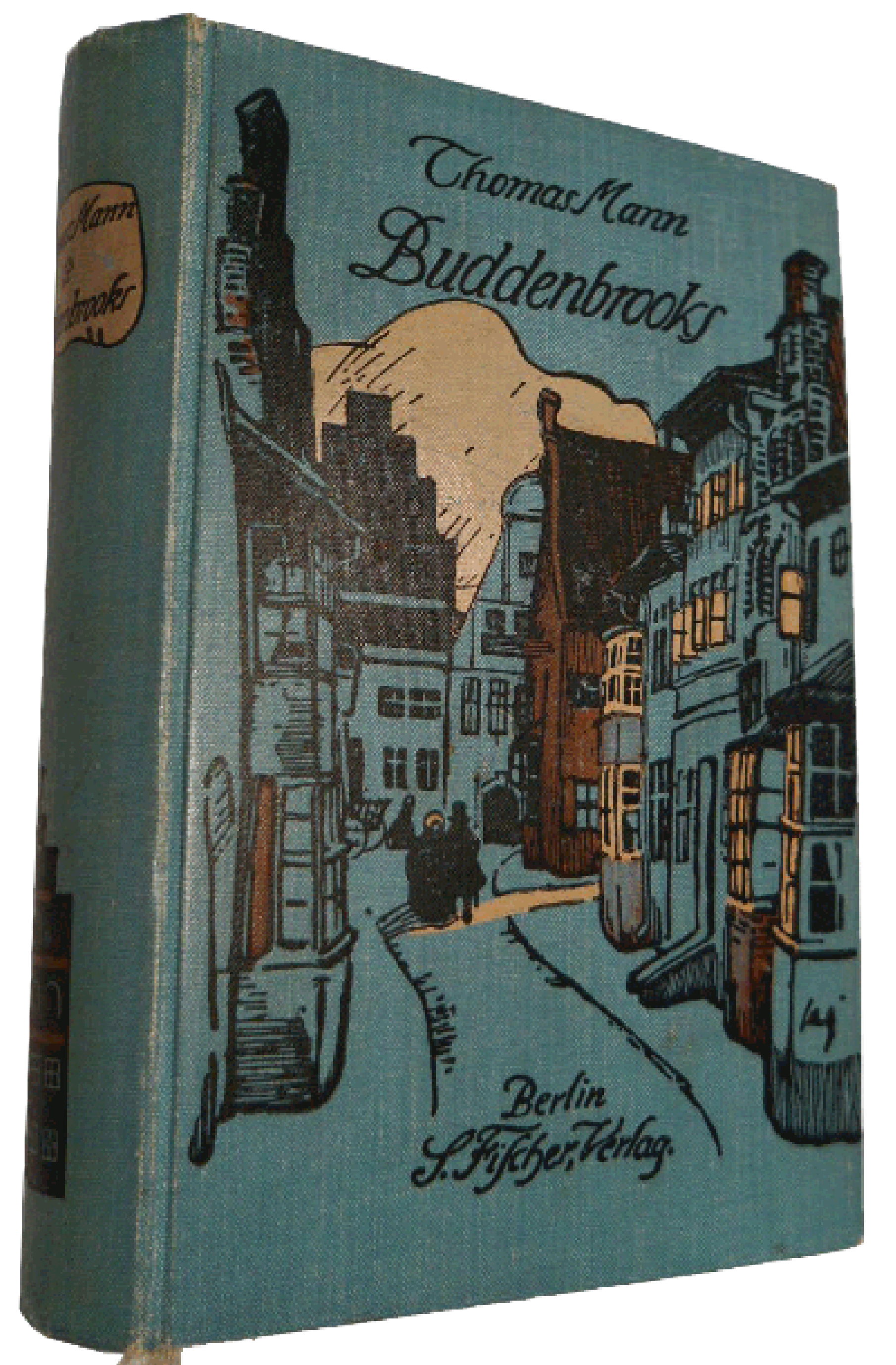
في بعض الأحيان تمردتُ على المزايا التي استمتعتم أنتم بها. لقد اعتبرتُ ذلك بمثابة إنكار للتضامن. إذا كانت فئة من المُثقفين الألمان في ذلك الوقت، كل من له اسم وشهرة عالمية، من أطباء ومُوسيقيين ومُعلمين وكتاب وفنانين، قد انتفضوا كرجل واحد ضد العار وأعلنوا الإضراب العام، ربما كان من المُمكن ساعتها أن تأتي الأحداث بشكل مُختلف عما وقع. إن لم يكن الفرد يهوديًا، وجد نفسه دائمًا في مواجهة السؤال: "لماذا كل هذا؟ ماذا يعني هذا كله؟ الآخرون يشاركون. إذن، لا يمكن أن يكون الأمر بهذه الخطورة ". أقول: كنت أحيانًا ساخطًا، لكني لن أحسدكم على البقاء بالداخل، حتى في أعظم أيامكم. كنتُ أعرف جيدًا أن تلك الأيام العظيمة لم تكن سوى رغوة مُلطَّخة بالدماء وسوف تذوب بسرعة. لقد غرتُ من "هيرمان هسه" (1877-1962م)، الذي وجدتُ في مُساندته الراحة والقوة خلال تلك الأسابيع والأشهر الأولى- لقد غرتُ منه، لأنه كان حراً مُنذ فترة طويلة، غادر في الوقت المُناسب وبالحُجة المناسبة: "الألمان شعب كبير ومُهم، من ينفي ذلك؟ ربما يكون ملح الأرض. لكن كأمة سياسية- مُستحيل! لا أريد، لمرة وإلى الأبد، أن تكون لي علاقة بهم في هذا السياق"، وعاش بأمان في منزله في مونتانيولا بإيطاليا، حيث كان يلعب في حديقته الكرة الحديدية مع رجل مذهول.

شيئًا فشيئاً، استقرت الأمور وترتبت. أول نزُول لي كان في فرنسا، ثم في سويسرا، الهدوء النسبي، والحياة المُستقرة، تولّد شعوراً بالانتماء من الضياع، استعادة العمل الذي سقط من يدي، رغم أنه يبدو

مُدمراً مرة أخرى.
سويسرا من بين تقاليدها الضيافة، ولكنها تعيش تحت ضغط الجيران الأقوياء المُهدِّدون، مُلتزمة بالحياد حتى أقصى مستوى أخلاقي، أظهرت دائمًا إحراجًا بسيطًا وخوفًا من وجود الضيف من دون وثائق، الذي كان على مثل هذه العلاقات السيئة مع حكومته وطالب "باللّباقة". ثم جاءت الدعوة إلى الجامعة الأمريكية، وفجأة، في البلد الحر الكبير، لم يعد هناك أي حديث عن "اللّباقة"، لم يكن هناك سوى استعداد مفتوح للصداقة، بلا خجل، بهجة من دون تحفظ، تحت شعار: "شكراً لك سيد هتلر!". هناك بعض الأسباب الوجيهة، عزيزي السيد فون مُولو، تجعلني لأكون مُمتنًا لهذا البلد.

اليوم أنا مواطن أمريكي، وقبل فترة طويلة من الهزيمة المروعة لألمانيا، أعلنتُ بشكل علني وشخصي أنني لا أنوي مُغادرة أمريكا مرة أخرى. لدي ولدان، لا يزالا ضمن صفوف الجيش الأمريكي، غرسوا جذورهم في هذا البلد، والأحفاد يتكلمون اللغة الإنجليزية وهم يكبرون من حولي. أنا شخصياً مُرتبط بشكل قوي، وبطرق عديدة بهذه الأرض، هنا وهناك لدي التزامات فخرية، مثلاً في واشنطن، منحتني الجامعات الرئيسية للولايات المُتحدة الأمريكية شهادات شرف، لقد بنيتُ منزلي على هذا الساحل الرائع الذي يتنفس المُستقبل، والذي يمنحني الدفء والحماية من أجل إكمال مشروع حياتي- كذا المُشاركة في جو من القوة، والعقل، الوفرة والسلام. بصراحة، لا أفهم لماذا لا يجب عليّ أن أستمتع بكل هذه الأجواء المُلائمة، وأنا الذي تذوق المرارة إلى أقصى حد. لا أرى عيباً في ذلك، ربما يرجع كل هذا في الأساس إلى أنني لا أرى الخدمة التي أقدمها للشعب الألماني- والتي لا أستطع تقديمها لهم من كاليفورنيا.

في نهاية الأمر، كل ما حدث ليس من صنعي بتاتاً! إنه نتيجة لعقلية وقدر الشعب الألماني- شعب غريب بما فيه الكفاية، مُثير للاهتمام بشكل مأساوي وكبير، لدرجة أن



المرء يقبل بعض الأشياء منه، ويتحمل بعضها الآخر. ولكن بعد كل هذا يجب عليه أيضًا الاعتراف بالنتائج وعدم تحويل الأمر برمته إلى جملة "ارجع إلى وطنك، كل شيء يُغفر".

العدالة الذاتية غريبة وبعيدة عني! نحن، المُقيمين في الخارج، كنا فضلاء جيّدا وأخبرنا السيّد "هِتلر" بمواقفنا. أنا لا أحمل حجراً ضد أحد. أنا خجول وغريب كما يُقال عن الأطفال الصغار. نعم، لقد أصبحت ألمانيا غريبة عني مع مرور كل تلك السنوات. إنه بلد مُخيف، عليكم أن تعترفوا بذلك. أعترف أنني خائف من الأطلال الألمانية- الحجرية منها والبشرية على حد السواء. أخشى أن التفاهم بين ذاك الشخص، الذي عايش

أعياد السحَرة من الخارج، وبينكم، أنتم الّذين رقصتم وانتظرتم الشيطان، سيظل صعبًا. كيف يجب أن أكون غير حساس لتدفق الرسائل المليئة بالعاطفة المكبوتة مُنذ فترة طويلة، والتي تصلني الآن من ألمانيا! إنها مُغامرات حقيقية للقلب بالنسبة لي، مُغامرات مُؤثرة. ليس فقط سعادتي بها سُرعان ما تندثر حين أفكر أن أيًا منها لم يكن ليُكتب لو انتصر "هتلر"، ولكن أيضًا بسبب الجهل والقسوة التي تتحدث عنها هذه الرسائل، حتى السذاجة كما لو أن تلك السنوات الاثنتي عشرة لم تحدث أبدًا. من المُحتمل أن تصل الكتب ذات يوم أيضًا. هل يجب أن أعترف بأني لا أحب رؤيتها وأضعها بعيدًا عني؟ قد تكون هذه خرافة، لكن في نظري الكتب التي تمت طباعتها

على الإطلاق في ألمانيا بين 1933م و1945م هي أقل من اللاّشيء وليس من السهل أخذها بين اليدين. مُلطَّخة برائحة الدم والعار. يجب دعسها جميعًا بالأرجل.

لم يكن مسموحًا، كان من المُستحيل، مُمارسة "الثقافة" في ألمانيا بينما كان يحدث ذلك في كل مكان من حولنا، كما نعرف. فقط تجميل الفساد، تزيين الجريمة. عانينا العذاب أن نرى الروح الألمانية والفن الألماني يستسلمان باستمرار كذرع وواجهة للبغض الكُلي. يمكن تخيل مهنة أكثر شرفًا من تصميم ديكورات "فاجنر" لمهرجان "هتلر" في بايرويت- غريب، يبدو أن ثمة خلل في الأحاسيس. الذهاب إلى المجر أو أي دولة أوروبية أخرى بإذن من "جوبلز" من أجل إلقاء مُحاضرات للدعاية الثقافية للنازية الألمانية. أنا لا أقول إن الأمر جدير بالازدراء، أنا فقط أقول: إنني لا أفهم ذلك، وأنني أخشى لقاء العديد منهم مرة أخرى.

كل رئيس فرقة مُوسيقية أرسله "هتلر" لإدارة أوبرا "بيتهوفن" في زُورخ أو باريس أو بودابست مُذنبًا بكذبة فاحشة- بحجة أنه كان مُوسيقيًا فقط. كذبة فادحة كانت هذه المُوسيقى أيضًا داخل ألمانيا. كيف يمكن مُنذ اثني عشر عامًا ألا يتم حظر أوبرا بيتهوفن "فيديليو"، التي ولدت في يوم تحرير ألمانيا؟ عدم حظرها كان فضيحة، بل كانت هناك عروض باهية للغاية، حيث وُجد المغنون الذين يغنونها، والمُوسيقيون الذين يعزفونها، والجمهور الذي يستمع إليها. ياللغباء الذي استغرقه سماع "فيديليو" في سماء ألمانيا من دون تغطية وجوهكم بأيديكم والاندفاع فوراً خارج القاعة!

نعم، العديد من الرسائل تأتي الآن من الوطن الغريب والمُخيف، بوساطة من الرقباء والمُلازمين الأمريكيين- ليس فقط من الرجال المُهمين، ولكن أيضًا من الصغار والكبار، أيضًا من الشباب والناس البسطاء، والغريب: لم ينصحني أي منهم بالعودة إلى ألمانيا قريبًا. "ابق حيث أنت!" قل ببساطة. "أقضي سعيداً بقية حياتي في وطني الجديد! إنه لأمر مُحزن للغاية هنا ..." مُحزن؟ يا ريث، لو كان الأمر كذلك- وليس شرًا وعدائيًا بشكل دائم. تلقيتُ مُؤخراً من الجانب الأمريكي عددًا قديمًا من مجلة ألمانية "شعب في التكوّن" مارس 1937م، نشره أستاذ نازي رفيع المستوى الدكتور. ه. س. حتى كلمة حرب تم تغييرها، قراءة متوترة. قلت لنفسي: الناس الذين يتغذون بهذه الأدوية مُنذ اثني عشر عامًا، لا يمكن أن تكون حياتهم على ما يرام. قلت لنفسي: سيكون لديك بلا شك العديد من الأصدقاء الجيّدين والمُخلصين، كبارًا وصغارًا؛ ولكن أيضًا العديد من الأعداء المهزومين، نعم، لكن هؤلاء هم الأسوأ والأكثر سمّا.

ومع ذلك، عزيزي السيد فن مُولو، كل هذا ليس سوى جانب واحد من الموضوع؛ كما يريد الجانب الآخر حقه- حقه في الكلمة. إن الفضول والإثارة العميقين اللذين أتلقى بهما كل رسالة من ألمانيا، مُباشرة أو غير مُباشرة، والعزم الذي أفضل به أي خبر عن العالم الكبير. فيما يتعلق بمصير ألمانيا غير المُهم، أدرك من جديد كل يوم الروابط التي لا تنفصم، التي تربطني بالبلد الذي انتزع مواطنتي. إذن، أنا مواطن أمريكي في العالم- حسنًا. لكن كيف ننكر أن جذوري موجودة، وأنني أعيش وأنسج أعمالي داخل التقاليد الألمانية رغم كل الإعجاب المُثمر بما هو أجنبي، حتى لو لم يسمح الوقت لمشروعي بأن يكون أي شيء آخر غير صدى عابر ونصف ساخر للألمانية العظيمة.

لن أتوقف أبدًا عن الشعور بأنني كاتب ألماني، كنت وما زلت دائماً وفياً للغة الألمانية حتى خلال السنوات التي كانت فيها كتبي يتم تداولها باللغة الإنجليزية فحسب- ليس فقط لأنني كنت عجوزاً لا يستطيع تعلم لغة أخرى، ولكن في وعيي أن مشروعي له مكانة متواضعة في تاريخ اللغة الألمانية. رواية "جوته"، التي كُتبت في أحلك أيام ألمانيا، وتم تهريب نسخ قليلة منها إليكم، ليست وثيقة نسيان وابتعاد. ولا أحتاج أن أقول: "لكنني أخجل من ساعات الراحة. المُعاناة معكم كانت ربحًا." ألمانيا لم تترك لي راحة البال. "لقد عانيت معكم"، ولم يكن من قبيل المُبالغة عندما كتبت في رسالتي إلى "بون" أعبر فيها عن قلقي وعذابي، وضيق في الروح والأفكار، "ما لم يفارقني لمُدة أربع سنوات ولو لساعة من حياتي، وما كنت أقاومه من أجل عملي الفني كل يوم". في كثير من الأحيان لم أحاول حتى غض الطرف عن ذلك. إن نصف مائة رسالة إذاعية إلى ألمانيا (أو ربما أكثر من ذلك؟)، والتي يتم طباعتها الآن في السويد- قد تشهد مراراً وتكراراً أن همي في كثير من الأحيان بدا لي شيئًا آخر أكثر إلحاحًا من "الفن".

ألقيتُ قبل أسابيع مُحاضرة في مكتبة الكونجرس بواشنطن حول موضوع: "ألمانيا والألمان". لقد كتبتها باللغة الألمانية، ستنشر في يونيو 1945م في العدد القادم من مجلة "نيو غوند شاو". لقد كانت محاولة شخصية ونفسية لتقريب ما حدث في ألمانيا من جمهور أمريكي مُثقف، لقد نال إعجابي الهدوء الذي تلقى به هذا الجمهور توضيحاتي بعد نهاية حرب مروعة بوقت قصير. بالطبع لم يكن من السهل أن أجد طريقي بين الاعتذارات غير المقبولة، الأمر الذي كان غامضاً بالنسبة لي أيضًا. على كل حال دبرت الأمر إلى حد ما. لقد تحدثت عن الحقيقة المُرّة القائلة بأن الخير غالبًا ما يأتي من الشر على الأرض- والحقيقة الشيطانية بأن الشر غالبًا ما يأتي من الخير. حكيتُ بإيجاز ما يعتمل بداخل النفس الألمانية. لقد رفضتُ نظرية (الألمانيتان)، ألمانيا الخير وألمانيا الشر. شرحت أن ألمانيا الشريرة هي الخير الذي فشل، الخير في سوء الحظ، في الشعور بالذنب والخراب. أنا لا أقفُ هنا لأثني على نفسي أمام العالم، وأن ألمانيا الطيبة والنبيلة والعادلة ترتدي الزي الأبيض. لا شيء، حاولتُ إخباره لمُستمعيّ عن ألمانيا، آت من الخارج، من معرفة هادئة ونزيهة، بل من الداخل، من داخل كياني.

كان هذا ما يسميه المرء إعلان التضامن- في أكثر اللحظات جرأة. ليس بالضبط مع

النازية، ليس هذا. لكن مع ألمانيا، التي وقعت في حبّه أخيرًا وعقدت ميثاقًا مع الشيطان. الميثاق مع الشيطان هو إغراء ألماني قديم وعميق، ورواية ألمانية مستوحاة من مُعاناة السنوات الأخيرة، المُعاناة في ألمانيا، موضوعها الوعد الرهيب. لكن حتى روح "فاوست"، في أعظم قصائدنا، يخدعها الشرير، لا يمكننا تخيّل أن الشيطان قد استولى على ألمانيا أخيرًا. التسامح أعلى من أي رسالة دم. أنا أؤمن بكل هذا، وأؤمن بمُستقبل ألمانيا، مهما بدا حاضرها يائسًا، مهما بدا الدمار شاملاً والأمل ميؤوساً منه. التوقف عن الحديث عن نهاية التاريخ الألماني! ألمانيا ليست مُطابقة للحلقة التاريخية القصيرة والمُظلمة التي تحمل اسم "هتلر". كما أنها ليست مُطابقة للعصر البسماركي القصير. إنه لا يتطابق حتى مع ذلك الجزء من تاريخه الذي يمتد على مدى قرنين من الزمن، والذي يمكن تسميته باسم فريدريك العظيم. إنه على وشك اتخاذ شكل جديد، والانتقال إلى حالة جديدة من الحياة التي تعد، بعد المخاض الأول، بالتغيير والانتقال، بمزيد من السعادة والكرامة الحقيقية، وقد تكون أكثر ملاءمة لقدرات الأمة واحتياجاتها الخاصة بالمُقارنة مع القديم.

هل انتهى تاريخ العالم؟ في الواقع إنه في حالة تقدم مُفعم بالحيوية، ويتم احتواء تاريخ ألمانيا فيه. صحيح أن سياسات القوة لا تزال تعطينا تحذيرات جذرية بشأن التوقعات المُبالغ فيها، ولكن ألا يبقى الأمل في أن الخطوات المبدئية الأولى ستُتخذ، حتمًا وضرورة، في اتجاه حالة عالمية تتلاشى فيها الفردية الوطنية للقرن التاسع عشر، بل تزول في النهاية؟ الاقتصاد العالمي، والأهمية المُتناقصة للحدود السياسية، وعدم تسييس حياة الدولة بشكل عام، وإيقاظ البشرية على وعي وحدتها العملية، وتأملها الأول في الدولة العالمية- كيف ينبغي لكل هذه النزعة الإنسانية الاشتراكية، التي تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك؟ الديموقراطية البرجوازية التي تدور حولها هذه المُصارعة العظيمة غريبة ومقيتة للطابع الألماني؟ في خجله من العالم كان هناك دائمًا الكثير من الرغبة في هذا العالم نفسه؛ في عمق الوحدة التي جعلت الأمر سيئاً، هل هناك من لا يعرف الرغبة في الحبّ، والرغبة في أن يُحَبّ؟ فلتطرد ألمانيا الغرور والكراهية من دمائها، ولتكشف مرة أخرى حبّها، وسوف تجد من يُحبّها.

رغم كل شيء، فإنها تظل دولة مليئة بالقيم العظيمة، والتي يمكنها أن تعتمد على كفاءة شعبها من أجل مُساعدة العالم، بمُجرد انتهاء الأسوأ، تكون قادرة على بناء حياة جديدة، غنية الإنجازات والسُمعة.

عزيزي السيد فون مُولو، سامحوني على طول الجواب، في رسالة إلى ألمانيا، أردت استيعاب الكثير من الأشياء. زيادة على ذلك: حلم الشعور مرة أخرى بتربة القارة "العجوز" تحت قدمي، رغم التدليل الكبير الذي يسمى أمريكا، ليس غريبًا عن أيامي ولا ليالي. أكيد، سأكون هناك عندما تأتي الساعة المُناسبة بالنسبة لي وسُلطة جديرة بالثناء تسمح بذلك، أعرف مُسبقاً أنه بمُجرد وصولي إلى هناك، سأشعر أن الخجل والعزلة، هذه المشاعر التي تعود إلى اثني عشر عامًا فقط، لن تصمد أمام جاذبية لها ذكريات أطول بكثير، يعود عمرها لآلاف السنين، إلى لقاء قريب. إن شاء الله.

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية زار توماس مان الألمانيتان الغربية والشرقية وألقى مُحاضرات مُهمة، لكنّ أمريكا ظلت مكان استقراره (أينما كنتُ، هناك ألمانيا). عام 1952م قام توماس مان ببيع منزله بكاليفورنيا والانتقال إلى سويسرا، حيث توفي في الثاني عشر أغسطس عام 1955م. اعترافاً بالإنسان والكاتب توماس مان قامت الحكومة الألمانية بإعادة شراء منزله بأمريكا عام 2016م، بعد ترميمه أصبح "البيت الأبيض" مركزا للحوار والتفاهم الأدبي والحضاري، حيث تعقد لقاءات للكتاب والفنانين.

عام 2018م تم افتتاح المنزل من طرف الرئيس الألماني "فالتر شتاينمير"[7]، جاء في كلمته الافتتاحية:

"لا يبدأ مُستقبل الديمقراطية بشرحها للآخرين، بل بالدفاع عنها وتجديدها في أنفسنا".

هوامش:

توماس مان (1875-1955م)

(Thomas Mann (1875-1955

يعتبر توماس مان من أهم كُتاب اللغة الألمانية في القرن العشرين، كتب 12 رواية، وأكثر من 30 قصة قصيرة، مسرحيتان، حوالي 30 مقالا، والكثير من المخطوطات السير ذاتية، عن روايته "بودنبروك- قصة انهيار عائلة" حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1929م.

نورالدين الغطاس: مهندس، شاعر، كاتب ومترجم من وإلى اللغتين الألمانية والعربية، يعمل ويعيش في ألمانيا.

1 - توماس مان: "تأملات رجل غير سياسي"، 1918م.

2 - توماس مان في صحيفة فرانكفورت

3 - توماس مان "ألمانيا والألمان" 1945م.

4 - ريشارد فاجنر (1813-1883م) مُوسيقار أوبرا ألماني. في ذكرى وفاته الخمسينية ألقى توماس مان مُحاضرة تم نقدها بحدة من طرف النازية.

5 - كاتب ألماني-فرنسي، عُرف بمواقفه ضد الحرب التي أثرت على توماس مان.

6 - يوزف جوبلز (1897-1945م)، سياسي نازي ألماني، وزير البروباجندا في الحقبة النازية.

7 - فرانك ڤالتر شتاينمير (1956م)، سياسي ألماني، يشغل حاليا منصب رئيس الاتحاد الجمهوري الألماني.



أدب

وداعا للسلاح: رواية للكاتب "إرنست همنجواي"



هالي براكين/ الولايات المُتحدة الأمريكية



ترجمته عن الإنجليزية:
سماح الجلوي
مصر

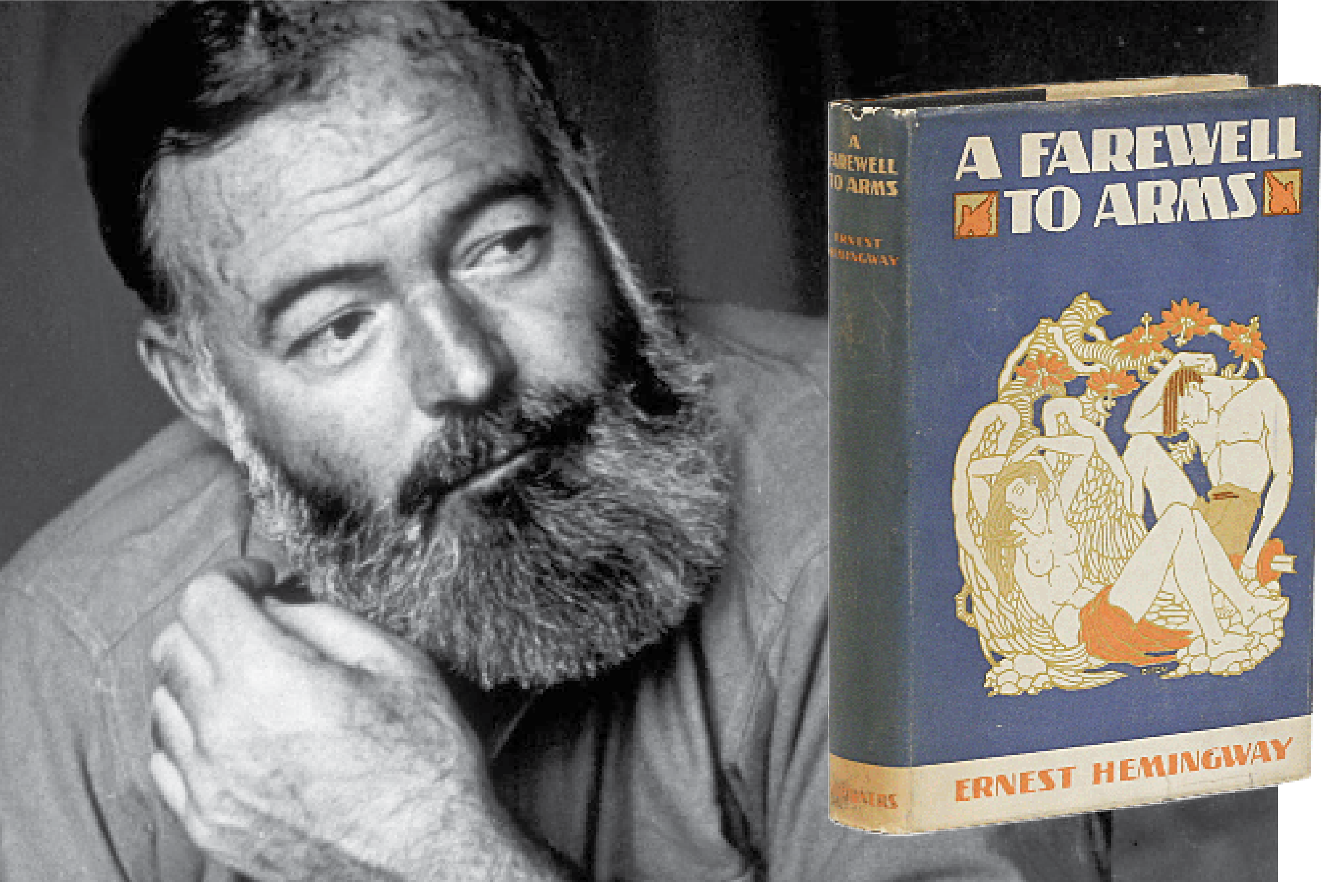
"وداعا للسلاح" هي الرواية الثالثة للكاتب إرنست همنجواي نُشرت عام 1929م، والتي من المُمكن اعتبارها انعكاسا لخيبة الأمل الوجودية لمجموعته القصصية المُبكرة "الجيل الضائع"، وأول رواياته الرئيسية "الشمس تشرق أيضًا" 1926م، وبشكل آخر فإن "وداعا للسلاح" هي رواية تحمل عناصر ملحوظة وبشكل خاص لنوع أدب السيرة الذاتية.

مُلخص القصة:

حبكة "وداعا للسلاح" تم طرحها بشكل مُباشر إلى حد ما. فأثناء العمل مع خدمة الإسعاف الإيطالية خلال الحرب العالمية الأولى (1918-1914م) التقى المُلازم الأمريكي فريدريك هنري بالمُمرضة الإنجليزية كاثرين باركلي، الفتاة التي لم يمنعها حزنها على وفاة خطيبها، الذي قُتل في الحرب، أن تُعجب بشجاعة المُلازم هنري. فبعدما أصيب هنري بجروح بالغة بقذيفة هاون بالقرب من نهر إيسونزو في إيطاليا، نُقل إلى مُستشفى في ميلانو، حيث انضمت كاثرين لطاقم التمريض في نفس المُستشفى، وتشاء الصدفة أن يجتمعا هناك، في النهاية تتحرك مشاعر كاثرين تجاه هنري عندما يتعافى. خلال هذا الوقت تتعمق علاقتهما ويعترف هنري بأنه وقع في حبها. تتطور العلاقة، وسُرعان ما تحمل كاثرين في أحشائها جنينا والده هو هنري، لكنها ترفض الزواج منه.

يسوء حظ هنري بعد اكتشاف مُديرة المُستشفى، الآنسة كامبين، أنه كان يخفي الكحول في غرفته بالمُستشفى، بعدها تتم إعادته إلى ثكنات الجيش. خلال غيابه تكون قد ساءت الروح المعنوية في الجبهة بشكل كبير فيتقهقر مستواها.

بعد الانسحاب الإيطالي بعد معركة كابوريتو الكارثية 1917م، يهرب هنري من الجيش، وبالكاد ينجو من الإعدام على يد الشرطة العسكرية الإيطالية. بالعودة إلى ميلانو، يبحث هنري عن كاثرين. لا تطول رحلة بحثه؛ فسُرعان ما يعلم أنها أرسلت إلى ستريسا، على بُعد حوالي 95 ميلاً (153 كم)، لكنه لا يفقد



الأمل ويسافر هنري بالقطار إلى ستريسا، وبمُجرد وصوله إلى هناك، يلتقي بكاثرين، ثم يهرب الزوجان من إيطاليا عن طريق عبور الحدود إلى سويسرا المُحايدة.
عند وصولهما، يتم التشكيك في هوية كاثرين وهنري وتعتقلهما سُلطات الحدود السويسرية، ولكن يتم الإفراج عنهما والسماح لهنري وكاثرين- اللذان يتنكران في زي الهندسة المعمارية والفنون والباحثين عن "الرياضة الشتوية" بالبقاء في سويسرا- يمضي الزوجان عدة أشهر سعيدة في منزل خشبي بالقرب من مونترو. في وقت مُتأخر من ذات ليلة، تدخل كاثرين في المخاض. يستقلا هي وهنري سيارة أجرة إلى المُستشفى. تمر كاثرين بمخاض طويل ومُؤلِم بدرجة مُقلقة تجعل هنري يتساءل عما إذا كانت كاثرين ستنجو. الجيد أنها تنجو، ولكن للأسف يولد ابنهما ميتًا. بعد فترة وجيزة من الولادة تُصاب كاثرين بالنزيف، وفي النهاية تموت وهي بجانب هنري. يحاول هنري أن يقول وداعا، لكنه لا يستطيع ويعود إلى فندقهم وحده تحت المطر.

التحليل:

في رواية "وداعا للسلاح" قدم همنجواي سردًا واقعيًا وغير رومانسي للحرب. أراد من القراء أن يختبروا أحداث الرواية كما لو كانوا يشهدونها بالفعل باستخدام أسلوب كتابة بسيط ولغة واضحة وحذف الصفات والظروف غير الأساسية لعدم التطويل، فيطغى السرد المطول على الفكرة الرئيسية وتبهت معالمها، مما جعله يختصر النثر في مشاهد عنف الجبهة الإيطالية؛ لإعطاء القراء إحساسًا بالفورية، استخدم همنجواي عبارات توضيحية قصيرة، واستخدم بشكل مُتكرر أداة الربط "و".

بعد سنوات عديدة من نشر رواية "وداعًا للسلاح"، أوضح همنجواي أنه استخدم الكلمات ذات جودة الإيقاع، لقد كانت عباراته على حد وصفه، "تقليدًا واعٍ لطريقة السيد يوهان سيباستيان باستخدام المُوسيقى في النص". أحيا همنجواي نفس اللغة، صوت البطل وأفكاره وحواره مُعتمدا التأثير المُشابه للواقع؛ فقام همنجواي بتكرار الطريقة التي يتحدث بها الجنود في أوقات الحرب، وحتى الألفاظ النابية وكل شيء، ولكن بناء على طلب الناشر ومُحرر همنجواي، ماكسويل بيركنز، استبدل الألفاظ النابية بشرطة. وبحسب ما ورد أعاد همنجواي إدخال الكلمات يدويًا في عدد قليل من نسخ الطبعة الأولى من الرواية، والتي قدم إحداها للروائي الأيرلندي جيمس جويس.

رغم أن همنجواي أشار إلى الرواية على أنها مُعالجة لرواية روميو وجولييت، إلا أن نبرة "وداعا للسلاح" غنائية ومُثيرة للشفقة وليست مأساوية. الحزن يبتعد بالبطل لأجل فحص أعمق للحياة فيغير بسببه اتجاهه. يعكس تصوير همنجواي لهنري شفقته على الجيل الضائع الذي بلغ أعضاؤه سن الرشد خلال الحرب العالمية الأولى. إن خاتمة الرواية- التي ماتت فيها كاثرين والطفل تاركة هنري في دنيا مُقفرة - هي رمز لتجربة الجيل الضائع بخيبة الأمل واليأس في سنوات ما بعد الحرب مُباشرة.



الملازم أول إرنست هيمنجواي خلال عمله كسائق إسعاف

تختلف تفسيرات العنوان. بعض النقاد قالوا: إن همنجواي أخذ اسم الرواية من قصيدة في القرن السادس عشر كتبها الكاتب المسرحي الإنجليزي جورج بيل. في قصيدة بيل الغنائية التي يُطلق عليها بشكل تقليدي متوارث "وداعًا للسلاح (للملكة إليزابيث)"، يأسف الفارس لأنه أصغر من أن يحمل السلاح لملكته إليزابيث الأولى:

ستصنع من خوذته الآن خلية نحل.

وتتحول سوناتات العشاق إلى المزامير المُقدسة،

يجب على الرجل المُؤمن الآن أن يخدم على ركبتيه،

ويتغذى على الصلوات وتنتهي عمر صدقاته،

ولكن رغم أنه بعد الحرب سيعود إلى كوخه إلا أن قديسه مُتأكد من ذلك. قلبه سيظل نقيا تعكس قصيدة بيل بعض الموضوعات الأساسية في رواية همنجواي: الواجب والحرب والذكورة. ومع ذلك، لا يوجد دليل يشير إلى أن همنجواي كان على علم بوجود القصيدة، ناهيك عن أخذ عنوانها. كما لاحظ فريق آخر من النقاد، اختار همنجواي العنوان في وقت مُتأخر نسبيًا من عملية النشر، تحديدا أثناء إجراء تنقيحات للمخطوطات. وقد جادل هؤلاء النقاد بأن العنوان- وبالتالي قصيدة بيل- لم يكن لهما تأثير على كتابة أو تشكيل الرواية.

يؤكد تفسير آخر لعنوان الرواية على المعنى المزدوج لكلمة أسلحة. ففي فراره من الجيش الإيطالي يودع بطل الرواية "الأسلحة" كأسلحة. عندما تموت كاثرين يودع "ذراعي" عشيقته المُحبة. يمزج هذا التفسير للعنوان بين الموضوعين الرئيسيين في الرواية: الحرب والحب.

نهايات بديلة:

في عام 1958م، أخبر همنجواي جورج بليمبتون من مجلة باريس أنه أعاد كتابة نهاية "وداعا للسلاح"، الصفحة الأخيرة منها أعاد كتابتها 39 مرة قبل أن يشعر بالرضا. وقال أنه واجه مُشكلة في "فهم الكلمات بشكل صحيح" من قبل الآخرين. قرر المُؤرخون مُنذ ذلك الحين أن همنجواي كتب بالفعل 47 نهاية للرواية. يتراوح طول النهايات من بضع جمل إلى عدة فقرات. بعض النهايات أكثر قتامة من غيرها. في نهاية واحدة قاتمة بشكل خاص، بعنوان "نهاية الندى" كتب همنجواي: "هذا كل ما في القصة. ماتت كاثرين وستموت وسأموت وهذا كل ما يمكنني أن أعدك به". في نهاية أخرى، يعيش طفل هنري وكاثرين. هذه النهاية- التي حملت عنوان "نهاية حياة الطفل".

سعى همنجواي للحصول على المشورة بشأن النهاية من صديقه وزميله المُؤلف ف.سكوت فيتزجيرالد. اقترح فيتزجيرالد أن ينهي همنجواي الرواية بمُلاحظة أن العالم "يكسر الجميع"، وأولئك "الذين لا ينكسرون يقتلون". في النهاية، اختار همنجواي عدم الأخذ بنصيحة فيتزجيرالد. بدلاً من ذلك، اختتم الرواية بهذه الأسطر الأخيرة:

لكن بعد أن أخرجت المُمرضات، وأغلقت الباب وأطفأت الضوء، لم يكن الأمر جيدًا. كان الأمر أشبه بقول وداعا لتمثال ليس بشري. بعد فترة خرجت، ومن المُستشفى عدت إلى الفندق تحت المطر.

النشر واستقبال العمل:

كتب همنجواي وراجع "وداعًا للسلاح" في 15 شهرًا. نُشر العمل لأول مرة بشكل مُتسلسل في الولايات المُتحدة في مجلة سكريبنر بين مايو وأكتوبر 1929م. ورد أن أبناء تشارلز سكريبنر دفعوا لهيمنجواي 16000 دولار في مُقابل الحقوق- وهو أكبر مبلغ دفعته المجلة مُقابل عمل مُتسلسل. في أواخر العشرينيات من القرن الماضي، كان متوسط توزيع مجلة سكريبنر سنويًا حوالي 70000. رغم محاولات الناشر فرض الرقابة على أعمال همنجواي، فقد ألغى العديد من المُشتركين اشتراكاتهم في المجلة. وأشاروا- من بين أمور أخرى- إلى لغة همنجواي السيئة، والتصوير "الإباحي" لمُمارسة الجنس قبل الزواج كأسباب لإنهاء اشتراكاتهم. حظرت السُلطات في بوسطن المجلة بشكل قاطع. وفي 21 يونيو 1929م، ذكرت صحيفة نيويورك تايمز:

تم منع عدد يونيو من مجلة Scribner's Magazine من دخول المكتبات، بواسطة مايكل.ه كرولي، المُشرف على الشرطة، بسبب اعتراضات على جزء من مُسلسل إرنست همنجواي، "وداعا للسلاح". ويُقال أن بعض الأشخاص اعتبروه عملا ساقطا عاريًا!

دافع سكريبنر عن عمل همنجواي مُدعياً أن "الحظر على بيع المجلة في بوسطن هو دليل على الاستخدام غير السليم للرقابة التي تبني اعتراضاتها على فقرات مُعينة من دون مُراعاة تأثير وهدف القصة ككل. "جادل الناشر بأن العمل لم يكن غير أخلاقي ولا "مناهض للحرب".

"وداعا للسلاح" ظهرت لأول مرة كرواية في الولايات المُتحدة في سبتمبر 1929م. أمر سكريبنر بطباعة أولية من حوالي 31000 نسخة. قام همنغواي بترقيم وتوقيع 510 نسخة من الطبعة الأولى. كانت الرواية أول أكثر الكتب مبيعًا لهمنجواي. باعت حوالي 100000 نسخة في أول 12 شهرًا لها. على عكس المُسلسل، حظيت الرواية باستقبال حار بشكل عام. وصفته مُراجعة لصحيفة نيويورك تايمز

بأنه "كتاب مُؤثر وجميل". في نوفمبر 1929م، اعتبر المُلحق الأدبي بلندن تايمز أنها "رواية ذات قوة عظمى" وهمنجواي "فنان موهوب للغاية وأصلي". الروائي الأمريكي جون دوس باسوس- صديق همنجواي المُعاصر في وقت ما- وصف الرواية بأنها "قطعة من الدرجة الأولى من الحرفية لرجل يعرف وظيفته".

في إيطاليا ، لم يتم استقبال أخبار نشر الرواية بشكل جيد. استاء العديد من الإيطاليين من تصوير همنجواي- الدقيق للغاية- للتراجع الإيطالي بعد معركة كابوريتو. كان النظام الفاشي بقيادة موسوليني قد حظر الرواية. تكهن بعض النقاد بأن الحظر تم فرضه جزئيًا بسبب الصراع الشخصي بين همنجواي وموسوليني. قبل سنوات، أجرى همنجواي مُقابلة مع موسوليني في تورنتو ديلي ستار. في مقال نُشر عام 1923م، أشار همنجواي إلى موسوليني بأنه "أكبر خدعة في أوروبا". وعلى ذلك ترتب عدم نشر كتاب "وداعا للسلاح" في إيطاليا حتى عام 1948م.

منذ نشره في عام 1929م، تُرجم كتاب همنجواي "وداعًا للسلاح " إلى العديد من اللغات، بما في ذلك العربية والإيطالية واليابانية والأردية. تم نشر عدد من الطبعات المُنقحة. والجدير بالذكر، في يوليو 2012م، نشر سكريبنر نسخة من الرواية تحتوي على جميع النهايات البديلة البالغ عددها 47، بالإضافة إلى قطع من المسودات المُبكرة.

عناصر السيرة الذاتية:

تمت الإشادة بـ"وداعا للسلاح" لتصويرها الواقعي للحرب. غالبًا ما تُعزى الواقعية إلى التجربة الشخصية: فالرواية مستوحاة في جزء كبير منها من خدمة همنجواي في زمن الحرب. رغم أن همنجواي قضى وقتًا أقل، وكان له دورا محدودا في الحرب العالمية الأولى أكثر من بطل الرواية، فإن التشابه بين تجربته وتجربة هنري مع ذلك مُذهل.

خلال الحرب العالمية الأولى، عمل همنجواي سائق سيارة إسعاف في الصليب الأحمر الأمريكي مثل هنري، وخدم في الجبهة الإيطالية، وعانى من إصابة خطيرة على الجبهة النمساوية الإيطالية. في ليلة الثامن من يوليو عام 1918م، بينما كان يوزع الشوكولاتة والسجائر على الجنود، أصيب همنجواي بشظايا قذيفة هاون نمساوية. كانت اصابته في القدم والركبة والفخذين وفروة الرأس واليد. إجمالاً، امتص أكثر من 200 شظية- بإحصاءه الخاص وعلى لسانه.

في أعقاب الانفجار، ورد أن همنجواي المُصاب نقل رجلاً إلى بر الأمان- حصل لاحقًا على ميدالية الشجاعة لهذا العمل من بين عدة أعمال بطولية أخرى- نُقل همنجواي في النهاية إلى مُستشفى للصليب الأحمر في ميلانو، حيث التقى بمُمرضة تدعى أغنيس فون كوروسكي ووقع في حبها في سن 26، كانت فون كوروسكي تكبره بسبع سنوات. على الرغم من أنها لم ترد بالمثل على حبه تمامًا إلا أن فون كوروسكي كانت مُولعَة بهمنجواي واستمتعت بصحبته. في يومياتها بتاريخ 25 أغسطس 1918م، كتبت أن همنجواي "لديه قضية تخصني، هو يعتقد أنه يجب أن أبادله نفس الحُب، إنه فتى عزيز ولطيف جدًا حيال ذلك". بمُجرد أن بدأ همنجواي في التعافي من إصاباته، حضر الثنائي الأوبرا وسباقات الخيول معًا. في سبتمبر 1918م، بعد حوالي شهرين من إصابة همنجواي، تطوعت فون كوروسكي للخدمة في فلورنسا أثناء تفشي الإنفلونزا. حافظت هي وهيمنغواي على المُراسلات. في رسائلها، نعتت فون كوروسكي همنجواي "بطفل". ودعاها باسم السيدة .

لم تكن مشاعر فون كوروسكي تجاه همنجواي عميقة مثل حبه لها. قطعت العلاقة في رسالة مُؤرخة في 7 مارس 1919م، بعد وقت قصير من عودة همنجواي إلى منزله في أوك بارك، إلينوي. وفي الرسالة، أوضحت فون كوروسكي أنها "لا تزال مُغرمة جدًا" بهمنجواي، ولكن "كأم أكثر من كونها حبيبة". وفقًا لشقيقته مارسيلين، تقيأ همنجواي بعد قراءة الرسالة. بعد سنوات من وفاة همنجواي في عام 1961م، وصف ابنه جاك فقدان فون كوروسكي بالمأساة الكبرى لحياة والده المُبكرة.

فون كوروسكي بلا شك هي مُلهمة همنجواي كمصدر للبطلة في رواية "وداعا للسلاح". وعندما سُئلت عن رواية همنجواي عام 1976م، قالت: "دعونا نُصحح الأمر من فضلكم. لم أكن ذلك النوع من الفتيات". لقد اعترضت على التلميح بأنها وهمنجواي كانا عاشقين، وأصرت على أن كاثرين باركلي كانت "خيالًا مغرورًا"، وأن العلاقة في المُستشفى كانت "غير قابلة للتصديق تمامًا".

إرث تاريخي:

كانت "وداعا للسلاح" واحدة من أكثر روايات الحرب قراءة على نطاق واسع في القرن العشرين. تم نشرها خلال الفترة ما بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، في الوقت الذي كانت فيه روايات الحرب تحظى بشعبية كبيرة في الولايات المُتحدة وحول العالم. نُشر كتاب "وداعا للسلاح" في نفس العام الذي صدر فيه عمل إريك ماريا ريمارك الرائع "كل شيء هادىء على الجبهة الغربية"، والذي يوضح بالتفصيل أهوال الحرب اليومية على الجبهة الغربية باختصار مُقتضب. شخصيات ريمارك مثل شخصيات همنجواي، مُحبطون بشكل ملحوظ من الحرب. شكّل همنجواي وريمارك معًا سابقة روائيي حرب المُستقبل، إيفلين وو، كيرت فونيجوت، وجوزيف هيلر، وتيم أوبراين، وسيباستيان فولكس، وغيرهم ممن يعبر عملهم عن موقف ساخر تجاه الحرب والعنف.

الجنس أول عملة صكّها الإنسان!



باسم سليمان

سوريا

يتجلّى أصل البشرية المسكوت عنه، من التحام عضوين تناسليين في لحظة نشوة عارمة وافتتان عظيم، وليس أحسن من اللغة للكشف عن هذا الأصل؛ فلنبدأ رحلتنا اللغوية.

يرجع التأصيل اللغوي لكلمة الافتتان/ Fascination إلى اللاتينية؛ فنجد كلمة Fascinatio والتي تؤدي في أحد معانيها إلى الافتتان، وهذه الكلمة ذاتها تجد أبوّتها في كلمة لاتينية أخرى Fascinus، وتعني العضو الذكري. ومن هذه الكلمات ظهرت الحكايات التي تُسمى Satura، كما يذكر "باسكال كنيار" في كتابه: الفزع والجنس، وهي حكايات ماجنة خلاعية مليئة بالخيال/ الفانتازيا fantasia.

هذه الفانتازيا التي نجد في ظلالها الخلفية كلمة (Fun/ المرح/ اللعب/ اللهو) وهذه الـ ((Fun نجد مُقابلًا لها في العربية (الفنّ)، وهو من جذر (فَنَنَ)، وهذا الجذر ذاته يعطينا كلمة الأفنون، أي الغصن الميّاس الذي تلعب به الريح لرقته ونضارته، والأفنون هو ذاته الأفعى مع كلّ تضاعيفها الدلالية من أنّها سبب الغواية، حيث نجد في التوراة عقوبتها على الشكل التالي: "على بطنك تسعين وتراب تأكلين، هو- الإنسان- يهشم رأسك وأنت تنهشين عقبه"، وفي قراءة تأوّلية للجملة التوراتية، نلحظ أنّ التشابه بين العضو الذكري والأفعى، فالعضو الذكري يستلقي على بطن الذكر، وكأنّ البطن تراب، أليس أصل الإنسان ترابًا ونهايته إلى التراب، أليس العقب هو ذرية الإنسان التي ما زال (الشيطان/ الأفعى) يحتنكها مُنذ آدم إلى الآن.

لم ننته من جذر (فنن) الذي يقودنا إلى كلمات مثل: (فينوس/ أفروديت) التي ولدت من العضو الذكري للإله أورانوس بعدما قام ابنه الأصغر بقطع عضوه، ومن الزبد الذي يشبه السائل المنوي خرجت فينوس/ أفروديت ربة الجنس والحب والجمال. ولدينا أيضًا الفنار الذي يُرشد السفن إلى الموانئ حيث لا تخفى علينا الاستعارة بين الفنار والعضو الذكري، وحيث أن السفينة تشبه العضو الأنثوي واستتباعًا لتقصّي

دلالات جذر (فنن) نجد في عامية بلاد الشام كلمة (فنّير) والتي تعني العضو الذكري/ الأنثوي/ ونجد لكلمة (فنّير) شبهًا باللاتنية venereae، والتي تعني العضو التناسلي. خرج قدموس من الساحل السوري مُعلِّما لشعوب بلاد الإغريق، حيث اليونانية التي تعتبر الأم المُرضعة للمفاهيم الرومانية واللغة اللاتنية. افتتن الرومان بالحضارة الإغريقية حتى نجد أنّ كلمة Eispein/ لاط في اليونانية تصل إلى اللاتنية بمعنى Inspirator/ ألهم، كما أكد باسكال كنيار في كتابه الفزع والجنس. ولقد كان هناك عادة لدى الإغريق يتم بها نقل الصبي إلى عالم الرجولة، عبر فعل جنسي يقوم به المُعلّم بحقّ التلميذ، ومُقتضاه الفصل بين الأبيضين: حليب الأم والسائل المنوي، حيث يجبّ أبيض الذكر أبيض الأنثى.

في ذات الشجرة الدلالية نجد فعل "أير" في العامية السورية العائدة إلى لغات المنطقة القديمة من فينيقية وكنعانية وسريانية/ آرامية، والذي منه اسم العضو الذكري في الفصحى العربية "الأير"، و"أير" تقود إلى Air/ الهواء، وذاته الهواء يعطينا اشتقاقات لغوية مُتعاضدة دلاليًا من مثل: (الهوى/ الحب – هوى/ سقط)، أمّا معنى كلمة "أير" فـ : هبّ- انطلق- طار- شعّ- حتى أشعل النار؛ إلى جانب المعاني الجنسية التي تقودنا إلى: Eros /الحب، وErotic/ الإثارة الجنسية، وError/ خطأ، بعدما صبغتها الإدانة الأخلاقية. وErotic تعني باللاتيني venereae، وفنير هي ذاتها فينوس. تبادل الدوال دلالاتها لتوسع أفق المعرفة ورغم تبلبل الألسن إلا أن اللغة قادرة على أن تدلنا على مفاتيح مجهولة لتاريخنا اللغوي كما يقول رجيس دوبريه

فتاة الهوى والصيّاد:

بين أنكيدو وغانية المعبد قصّة أكثر من مشهورة، حيث الجنس يكون مُقابل المعرفة، لكن الجنس كان المُكافئ النقدي للطعام، ففي القبائل البدائية تقدّم الأنثى خدمات جنسية لمن يمنحها الطعام، وخاصة اللحم.

تمكر بنا اللغة عبر قاعدة (الضدّ يظهر حسنَه الضدّ)، فتظهر لنا ما هو مُخبأ في لاشعورنا البدئي؛ فضدّ لحم هو مَحَل، فاللحم علامة الغنى والصّحة والازدهار، والمحل علامة الفقر والموت والجوع؛ وهكذا نستطيع أن نؤسس لأول عملية تبادلية- نقدية- إن صحّ التعبير، فالقوة العضلية للذكر، والجاذبية الجنسية للأنثى، عملتان أوليتان في سلم الحضارة البشرية ومن خلالهما تمّت إدارة الحضارة الإنسانية عبر التاريخ.

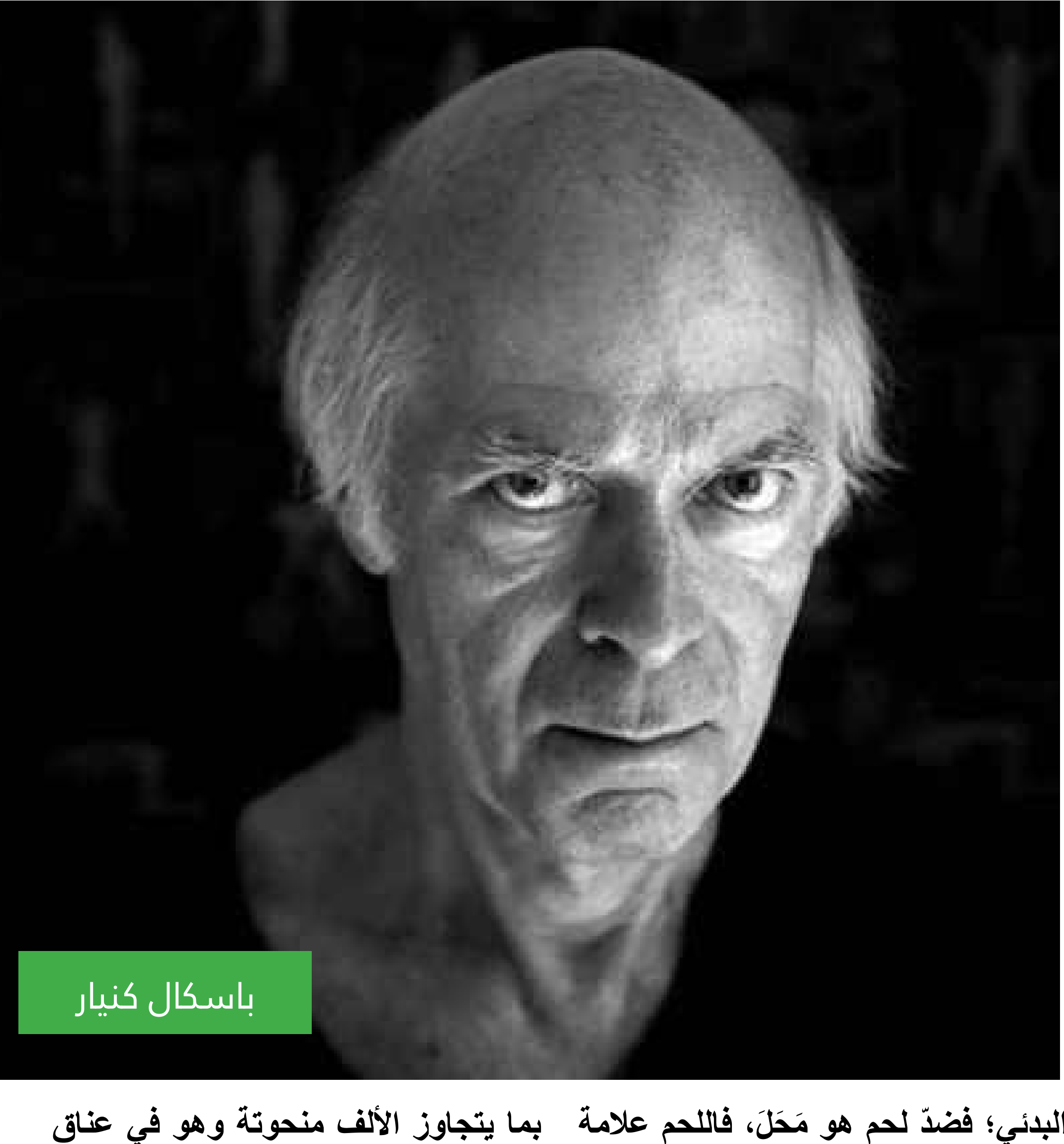
إنّ مزج المعرفة بالجنس، ابتدأ من آدم وحواء، مرورًا بفتاة المعبد/ سخمت مع أنكيدو، ومن ثم إيزيس وأوزوريس والكثير من الأساطير الإنسانية، هي أشهر من أن نعيد ذكرها. لم تكن فتاة الجيشا اليابانية، والقينة والجارية العربية بعيدتين عن المفهوم السابق، وليس من الهوامات الجنسية أن نذكر الحور العين اللائي كن أحد هواجس عناصر داعش الانتحاريين، فالاقتصاد الجنسي الذي أغرى به القادة العسكريون جنودهم، كذلك الأنبياء، نجد صداه في الكثير من القصص الجنسية التي تبنّتها الشعوب كأصول لخلق الكون والبشر، فالأسطورة الهندية تقدّم لنا الإله (شيفا) بما يتجاوز الألف منحوتة وهو في عناق جنسي مع زوجته بمُختلف الوضعيات، وتم عبر ذلك خلق الكون ومخلوقاته، حتّى أن الماء الذي خلق منه كل شيء حيّ، نجده في تراثنا، فمن معاني الفعل (ناك): المطر الشديد، وعودة إلى الإغريق نلقى الفعل الجنسي مُرتبطًا أشد الارتباط بالمعرفة عبر المُعلّم والتلميذ.

هناك نادرة تراثية عربية تختصر كلّ ما سبق: (ليس أجمل من أكل اللحم، والنوم على اللحم، وإدخال اللحم باللحم).

قبل أن ننتقل إلى عصرنا الحالي وتقدّمه التكنولوجي الكبير لا بدّ من ذكر أنّ الرائد الأول للاستشراق الأوروبي كان ألف ليلة وليلة، ولقد كانت الجنّة الجنسية التي صورتها الليالي وحرملك وسرملك الدولة العثمانية من أهم الأسباب الداعية للاستشراق وفتوحاته المعرفية.

المركيز دي ساد ومازوخ:

السادية تعود للكاتب دي ساد الذي كتب لنا رواية "جوستين"، كذلك المازوخية


باسكال كنيار

تعود إلى الكاتب ليبولد مازوخ، وكلاهما عبرا عن تهويمات جنسية ساعدت عصر الأنوار الأوروبي في تبني الحقوق المدنية. عندما رسم ديلاكورا لوحته "الحرية" حيث تظهر في مُقدمة اللوحة أنثى تحمل علم الثورة الفرنسية عارية الصدر غير حليقة الإبطين، تحلل الكاتبة لور كاتسارو ذلك بأن العاهرات اللائي كن ينحدرن من الضواحي لتلبية حاجات المُجتمع الجديد الثائر على الأرستقراطية البطريركية، لم يكن لديهن الوقت للتّأنق وحلق الإبطين عندما نشبت الثورة.

إن مفهوم "لحم" يشي بمعنى الالتصاق الشديد، فالعناق الأبدي بين الجنس والمعرفة لم يتضعضع، سواء أكان بسبب الهجمة الأخلاقية الدينية أو المُجتمعات المدنية أو الحركات النسوية أو تحرر الكائن البشري إلى حدّ ما من الحاجات القاهرة الغذائية التي كانت في أزمنة سابقة يدفع حياته ثمناً من أجل رغيف طعام، ولذلك لن نستغرب المثل القديم (تموت الحرّة ولا تأكل بثدييها)، فكلّ نموٍ معرفي مهما كان شكله، كان يستتبع طفرة في التهويمات الجنسية، فمع نمو الشبكة العنكبوتية ظهرت المواقع التي تقدم خدمات جنسية بأشكال عديدة، لكن هنا، في هذا الزمن، هل تنفكّ المعرفة عن الجنس باستبدال اللحم البشري باللدائن البلاستكية؟

بين التراب والسيلكون:

خُلق الإنسان من الحمأ المسنون الذي يتواجد على ضفاف الأنهار، واخترع السيلكون في وادي السيلكون في USA، فبين وديان الأنهار ووديان الحضارة البشرية قد يحصل الانفصال بين حدّي المعرفة والجنس.

بدأت تنتشر الدمى الجنسية في ألفيتنا الثالثة، فهل سنحتاج للمبادئ التي وضعها الكاتب "إسحاق إسيموف"، والتي تحكم الروبوتات كي تدير بيوت الهوى التي شرعنتها الدول، لكن وفق قوانين تخصّ الآلات لا البشر؟! درس المجلس البلدي لمدينة باريس إغلاق ملهى ليلي، تُعرض فيه فتيات/ دمى روبوتية خدمات المُتعة لزبائنه، خاصّة بعد التمادي في السلوك الشّاذ من قبل الرواد والدمى الروبوتية، فهل سيستند مجلس مدينة باريس إلى مبادى إسحاق إسيموف في دفوعه القانونية أمام المحكمة، كون تلك الدمى قد خرجت عن تلك المبادئ، وأنّ استخدام الإنسان لها بهذا الشكل، يضره؟!

تتطوّر الدمى الجنسية الأنثوية بشكل كبير، وفق تهويمات ذكورية، وقد يأتي يومٌ تتحرّر الأنثى البشرية من أقدم مهنة عرفها التاريخ، أي الدعارة، بعدما تحرّر الذكر مُنذ زمن بعيد عبر الآلة من فكرة الصياد، لكن لنتذكر قليلًا كيف بدأت ألف ليلة وليلة عبر خيانة زوجة الملك له مع عبيد فحولتهم لا تنتهي عند حدٍ.

لربما السكونية- إلى حدّ ما- التي تتبدّى الأنثى فيها في العملية الجنسية، تساعد الدمى الجنسية الأنثوية/ الروبوتات بأن تسبق الدمى الذكورية الجنسية في الظهور وقد ظهرت! إلا أنّ تطوّر التكنولوجيا الحركية للروبوتات ستعجّل بظهور الدمى الذكورية الجنسية، وهنا علينا أن نسأل هل سيبقى الليبيدو الذي اعتبره فرويد من أهم الدوافع البشرية، سواء أتحقق ذلك أم كُبت، سببًا في تطوّر الإنسان أم أنّه سيتنحّى لدوافع أخرى؟

يتكلّم العلماء عن أرحام خارجية، وأنّ الحيوان المنوي والبويضة من المُمكن صناعتهما من أيّ خلية جذعية. تسود الآن عملات إليكترونية تُسمى "البيتكوين" لا تستند على احتياطي الذهب والفضة، بل على الافتراض!

كانت الخطيئة الجنسية، وفق الموروث الإنساني سببًا لوجوده، وقريبًا ما الذي عليه أن يرتكب من خطيئة افتراضية، حتّى يستمرّ إعماره للكون، ما هو افتتانه الجديد؟!

الماركيز دو ساد

الحرية تقود الشعب - أيوجين ديلاكروا- 1830م
260×325سم - زيت على قماش رسم

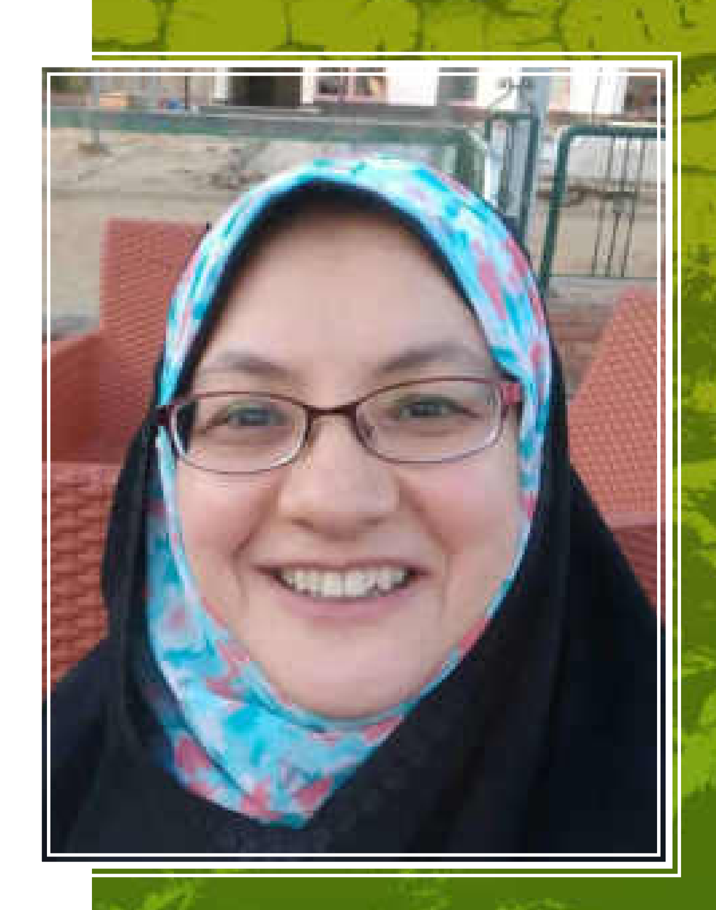


الحرية تقود الشعب - أيوجين ديلاكروا- 1830م
260×325سم - زيت على قماش رسم

دراسة

أدب

لعبة الكتابة الميتاسردية في رواية "روح" لمحمد علي إبراهيم



حنان ماهر

مصر

تطورت الرواية عبر مراحل مُتعددة، وأصبح هناك مُغامرة لتجربة أشكال جديدة في الكتابة تتداخل فيها الأجناس الأدبية في ظل ما يطرأ على الوعي الإنساني من مُتغيرات زمانية ومُستجدات ثقافية. عندما نقرأ رواية "روح" للكاتب محمد علي ابراهيم الصادرة عن دار تبارك نجد أنها تنشغل بآليات تجربة الكتابة الميتاسردية، والتي تعرف "بوصفها مظهرًا لنزعة الانفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات الأصولية والعرفية في الكتابة الجديدة"1. وذلك في بناء أسلوب مُختلف للنص؛ فيقيم آلياته البنائية وثقافته ويطرح أسئلته الخاصة ويناقشها داخله.

كذلك" يلتفت النص إلى أدواته وتكويناته ومُنجزاته، يسألها ويناقشها لتتضح ذائقية الكاتب ووجهة نظره2". ووجد روبرت شولز أن الكتابة الميتاسردية هي "ما يفند قوانين القص أو يتعالى عليه"، و ليندا هتشيون تسمى الميتاسرد "قص القص السرد الناريسي/النرجسي الذي يحوي في ذاته تعليقًا على هويته السردية أو اللسانية أو على الهويتين معًا".

فهذه التقنية تسعى إلى تحطيم مبدأ الواقعية وتوجيه المُتلقي إلى تلقى وتأويل النص واستخراج دلالته، والسرد يؤكد مرارًا على أن ما يقرأه لا يمثل الواقع، أو أنه لم يكن هو الكاتب، بل يترجم أو ينقل ثم يكتب الحكي المُخالف في لعبة سردية. ومن أول الرواية نجد المثال على ذلك نقرأ ص 9: "أنا فقط ترجمتها ثم نسختها " و ص 22: "هذا هو الرسم كما جاء في الكتاب"، ثم نقرأ ص 26: "لم تتحـدث الحكاية عن بدوية أو زنجـي، كانـت القصـة ومـا فيهـا عـن رَجُـل وامـرأة فقـط، لكن خيالي الخصب ذهَـب لتوصيفها كبدويـة وزنجـي".

عتبات النص:

التي تُكوّن مُحيطه الخارجي، وتعطي نوعًا من الإدراك الأولي للرواية، وهذه العتبات تمثل الجسر الرابط بين ما هو موجود داخل النص وهذا المُحيط، وبه مفاتيح أولية لفهم النص، وذلك بجوار الوظائف الجمالية والدلالية والتسويقية.

العتبات هنا هي العنوان والغلاف الأول والأخير. والتصدير والتمهيد اللذان نجد أنهما مُشتبكان مع عتبات النص من جهة، ومع متن الرواية من جهة أخرى، وهي بداية المراوغة والارتباك الذي تفعله الرواية مع المُتلقي؛ فيسأل نفسه هل هذا التمهيد من عتبات النص أم من متن الرواية؟ وهذا يعتمد على تلقي القارئ.

العنوان:

"روح" عنوان رئيس، و"كتاب من رأى لمن لن يصدق" كعنوان فرعي. ومن آليات الكتابة الميتاسردية نجد أن العنوان مُمتد في نسيج السرد، وكذلك له دلالة سيميائية رمزية، ويرتبط بدلالة الرواية ككل. هو أكبر تكثيف واختصار لغوي ليكون له فاعلية تعطي دلالته المُمكنة. والروح لها معنى ساحر قبل أي معنى أو دلالة. ولم يُتَعرف حتى الآن على ماهيتها أو أين تكون، وتعتبر شكل من أشكال الوعي لدى الإنسان وذلك أدى إلى صعوبة الإلمام بمعناها المُحدد. وتأتي الجدلية الأكبر، ماذا سيتبقى من روحنا أو من روح كل الموجودات وهذا من دلالة وأثر النص على المُتلقي .

الرواية تشير إلى المعنى الأكبر من خلال العنوان- وهو كذلك الاسم المُختار للشخصية الرئيسية في السرد- ألا وهو أن لكل شيء روحه التي تميزه، بل وتسيره رغمًا عن صاحبها، وحتى الفكرة لها روح، وكذلك الرواية، وعلى المُتلقي أن يصل إليها؛ فهي لب المسألة. والعنوان الفرعي جملة اسمية تقريريه تعطي دلالة كبيرة، ففيه كتاب أي سرد وأفعال وأناس رأوا وأناس لن يصدقوا في حالة ديناميية مُحفزة على القراءة. ونجد من أول العنوان الفرعي سطوة الرواية بكتابتها الميتاسردية في تقرير وتوجيه ومراوغة المُتلقي، والعنوان به بعد تسويقي مقصود.

الغلاف:

هو رسم اسكتش بما يعرف برسم الخط الواحد، وهي تقنية مُعينة بحيث يضع الرسام القلم ولا يرفعه إلا بعد انتهاء الرسم، ورغم تحديد الفكرة مُسبقًا عند الرسام إنما تظهر الرسمة بحرية تحرك القلم نسبيا. وهو بورتيريه لشخص غير مُحدد الملامح إلا بملامح أساسية فقط، وكلمة روح مكتوبة على وجهه دلالة أنها هي ملامح الإنسان ولها دور كبير في شخصيته أكثر حتى من ملامحه. والغلاف ليس مُعتادًا وبه حداثة. الغلاف الأخير به جزء من التمهيد للرواية، وبه تشويق وتحفيز للمُتلقي. وكذلك تعريف بالكتاب كأن روح الرواية مُرتبطة بروح الكاتب.

آليات الكتابة الميتاسردية:

البناء الفني الميتاسردي:

بني الكاتب العالم الميتاسردي للرواية من نص نثر، ثم تمهيد، ثم خمسة أجزاء بعناوين "كتاب من رأى لمن لن يصدق- وقت القيامة- إبليس- وقت الوردة- الله- وقت التفاح". ومن أهم مظاهر الكتابة الميتاسردية هي بداية البداية بوجود تمهيد بما فيه من تعريف بالرواية وببعض الشخصيات وبعض الأحداث المحورية. التمهيد موجود من ص 9 إلى 15.

ومن مظاهر الكتابة الميتاسردية أن تمتلئ الرواية بقلق التساؤلات عن الحياة والموت والشك واليقين وجدلية الزمن وكيف يمضي، وما هي الجنة، وما هو الجحيم، ونجد بالرواية إشارات وتعليقات وتناص وذلك ككل الحكايات الشعبية أو الخرافات والأساطير من العثور على كنز أو كتاب غريب مكتوب بطريقة رمزية ويحتاج إلى ترجمة، أو فك رموزه وما في الشخصيات من صفات مثل المكر والشجاعة لدرجة القتل. وترجمة الكتاب التي بها خيال وتناص مع التأويلات الميثولوجية. وكذلك التناص مع الدين. نقرأ ص24 "وكل دخل بسلام آمنين"، وص 28 "فاكهة ولحم طير مما نشتهي". ومع الأدب والعلم في علاقات لغوية تؤدي إلى كتابة لغة مُباشرة تقريرية، وذلك في حواره مع عالم الفيزياء بول ديفيز من ص 108 إلى ص 123 في حالة من تحميل النص لغة علمية مُباشرة مُتناقضة مع جو النص العجائبي الحداثي. إلا أن تقنية الميتاسرد تحتاج إلى هذه الآلية لكن بقدر مُناسب. ورغم أن كتابة الميتاسرد تتفاوت من كاتب لآخر إلا أن هناك تناصية بين كثير من النصوص لاعتمادهم على قيمة مُتشابهة من كتابة العجائبي والعوالم المُتخيلة.

كذلك كتابة بعض مستويات البلاغة، ونجد ذلك مثلاً في خطاب زوج صديق المُوسيقى ص 128 إلى 130. وكتابة هوامش وإحالات هذه الهوامش أو التعليقات بمثابة سرد فرعي، أي قص داخل القص من نوع آخر. وهي إما للتوضيح أو التعقيب أو ضرورة فنية فرضها الشكل الفني للبناء.

بل والكتابة القبلية التي اعتمد عليها بناء وتشكيل الرواية.
كل ذلك يرتبط بمظاهر بناء اللغة في الكتابة الميتاسردية؛ فتتعدد مستويات اللغة، وذلك لتعدد مستوى السرد، وتنسجم بشكل تجريبي في المضمون والحكاية من خلال علاقات الإشارة إلى الأسطورة والحكايات الشعبية والخرافة والتناقضات. وكل هذا يحرك دقّة السرد إلى بعض مظاهر التشتت وإعادة التشكيل مرة أخرى. بل وتراوغ اللغة باللغة في لغة الميتاسرد فتتوزع على لغة السرد في النص.

الراوي:

الراوي تقنية تؤدي دورًا كبيرًا داخل العمل الروائي عامة، وهنا في الكتابة الميتاسردية له دور أساسي ومُختلف. فنجد هنا تعدد الرواة وتعدد الأصوات في آلية حداثية وميتاسردية أخرى، نجد تعدد الأصوات بتعدد وعي وجهات نظر كل شخصية على حدة بتكوين ذاتها ووعيها الإنساني والروحي، وذلك في دلالة أن لدي الكاتب أكثر من وعي للكتابة، بل يتشظى هذا الوعي في ذوات مُتداخلة ومُتنازعة على السيطرة على أكبر جزء من وعي النص، وبالتالي على وعي أكبر قدر مُمكن من المُتلقين. ورغم تعدد الأصوات إلا أن أسلوب السرد لم يتغير كثيراً مما يعطي دلالة بأنها كلها وجوه لشخص واحد كأن الكاتب، وبالتالي المُتلقي، يرى نفسه في أكثر من مرآة، وفي دلالة أكبر أن الإنسان الواحد داخله عوالم كثيرة ويكتشفها مع كل موقف يتعرض له. عالم خير وشر ومكر وطيبة وغيرها. ونجد انتقال أصوات الرواة من المُوسيقى إلى روح، إلى واحدها على سبيل المثال في حالة من تناوب الحكي في حالة من التتابع المُطمئن أن هناك من سيمسك طرف الحديث ويكمل. نجد ذلك ص 12 على سبيل المثال. وكذلك تعدد ضمير الرواة من ضمير المُتكلم إلى ضمير الغائب في حالة من دينامية الميتاسرد الذي يعطي ديمومة تغيير الأدوار من دور مُباشر ورئيسي للشخصية إلى دور غير رئيسي والعكس، ومن راوٍ عليم إلى راوٍ وضعي، وبذلك نجد مستويات مُتراكبة ومُختلفة للسرد، وذلك كله يخدم آلية الكتابة المُتبعة ونسيج الرواية ككل.

آلية المسرحة:

من مظاهر الكتابة الميتاسردية استخدام أثر بعض أدوات العمل المسرحي من وجود صراع بين الشخصيات والرواية مُقسمة لعدد محدود من الأجزاء أو الفصول، ووجود كورال أو كورس خلفي في السرد، وعزف سيمفوني، ذلك أدى إلى مشهديه مسرحية وانفتاح النص على فنون أخرى داخل النص الأساسي. ونجد ذلك على سبيل المثال في سرد ترجمة الكتاب، وحوارات شخصية روح مع واحدها، وأهل أرض الوردة الذين يمثلون الكورال في المشهد العام في جزء إبليس ص 29 و 30 كأننا نشاهد عملا مسرحيا يؤديه أهل أرض الوردة من إنشاد مأساة ما حدثت بأسلوب مسرحي بما فيه من حوارات بين شخصيات تحكي قصصها مع إبليس ودوره في هذه القصص. وينتهي الجزء بدراما كبيرة بانتحار زوج صديق المُوسيقى وترديد جملة "رأيت إبليس وماذا رأيت" ص 29 و30 كأنهم كورس يرددون نفس الجملة بعد نهاية كل قصة في الحوار. وينبهنا المُؤديين والكورال إلى المصير الذي ينتظر من يتبع الغواية بطريقة غير مُباشرة في دلالة أن القصص مُختلفة في الدلالة السطحية، ومُتشابهة في الدلالة العميقة؛ لأن الأصل هي الغواية- بما لها من معنى كبير- من النفس أو إبليس.
يظهر في هذا الجزء تقنية الحوار بصورة جلية من حوار أهل أرض الوردة، وحوار المُوسيقى مع زوجة صديقه، ويبدو أن الشخصيات تحاكم بعضها البعض، وكل شخصية إما تحاول الدفاع عن نفسها أو الإدلاء بوجهة نظرها لتكون ضحية هذا الإبليس. وحوار المُوسيقى مع زوجة صديقه لما فيه من صراع ظاهري وضمني، وكل منهما لديه أفكار ولديه نوايا لفعل أشياء نعرفها مع تكملة القراءة. وكذلك وجود آلية المسرحة في جزء وقت التفاح من ص 137 إلى ص 139 وما بها من ترديد جملة "إنّا لكِ من التابعين يا روح"، بل وينتهي هذا الجزء بموت المُوسيقى كذلك.

آلية كتابة الزمن:

الزمن هنا له أهمية كبيرة جدًا. آلية كتابة الزمن في الكتابة الميتاسردية مُتعددة ومُتباينة ومُربكة. نجد زمنًا فوضويًا في مناطق نقرأ ص 25 "في غياب الزمن يسقط حرف السين أيها الحمقى" ومُتشظٍ في مواضع؛ فلا نستطيع وضع توصيف له ولا يقاس بمقياس الزمن بل نشعر به لحظة مُنفلتة وحاضرة دائماً فيه في مواضع. ومعدوم حسب منطق الرواية في مواضع أخرى. نقرأ ص 27 " المسافات هنا كالزمن عديمة" فقد أراد الكاتب تحييد الزمن. وهناك مواضع بها قياس زمني نعرفه ونحسبه مثل وصول المُوسيقى لسن المعاش أو وقت سفره أو كم مضى عليه في الحياة. نقرأ ص 31 "غـدًا سـأكمل عامـي الستين، ستحتفل بي إدارةُ المدرسة".
كذلك نجد أن الزمن يدور ويعيدنا إلى نقاط مُحددة كما حدث في نهاية الرواية، فأحداث النهاية تقودنا إلى بداية الرواية. المُوسيقي ترك الكتاب لمن يجده ويكمل ما بدأه ويعرف ما حدث ويترك له القرار إما الاحتفاظ به، أو ينشره للعالم. وكذلك رجوع آخر الميتين إلى مكان يشبه الأرض نقرأ ص 158: "أرض واسعة وجبل كبير، وألم يعتصر قدمـي، أراد الإنسان أن يجرب فمه". فيما يشبه بداية نزول الإنسان للأرض، وذلك في تناص مع قصة نزول سيدنا آدم إلى الأرض. في حالة من صيرورة اللانهاية، وذلك زمن آخر وهو زمن متواصل لا نهائي.
نجد في ص 130 كتابة مقطع: "هناك أسئلة لم يصل لإجاباتها.... إليّ أيها الحمقى" قد تكرر كتابته ص 131 و 132 في دلالة نوع زمن آخر أي أن اللحظة الزمنية مُمكن لها أن تتكرر. الزمن مُمكن له أن يعيد نفسه، لكن لن تكون كل لحظة، وحتى لو تكررت بنفس الإحساس. وبالتبعية كل قراءة من نفس المُتلقي لها وعيها وتلقيها؛ لأن العوامل لن تتكرر، وحتى لو تكرّرت لن تكون بنفس الإحساس في حالة أخرى من المراوغة وإرباك المُتلقي وجذب انتباهه وتفكيره أنه خطأ في الطباعة لكن هنا قصدية لتثبيت الدلالة.

الشخصيات في الكتابة الميتاسردية:

كذلك من أهم عوامل الكتابة الروائية عموماً هي الشخصيات وأهميتها، تظهر في صنع وتنامي الأحداث وتطورها وتحقيق الدلالة المرجوة. وتتنوع في الكتابة الميتاسردية طريقة رسم وكتابة الشخصيات وتتباين طريقة ووقت حضورها في السرد وذلك تبعاً للعلاقات بين عناصر بناء الرواية على مستوى الشكل والمضمون. الشخصيات بما فيها من سرد لحياتها وأفعالها ومُعاناتها عملية تخيلية تنتقل من الواقعي المُتخيل إلى الفانتازيا ويبدو الخيال مرُكبًا لتعبرعن ذاتها وتوضح نفسها وأسرارها وتوضح مزاياها وعيوبها.

شخصيات رواية روح تتوزع فيها الأدوار في الكتابة الميتاسردي؛ة فلا نقبض عليها كلها. هناك شخصيات تمرّدت على الورق وانفلتت من العلاقات البينية في الرواية، وهذا من عناصر الكتابة الميتاسردية، وذلك أن هناك رواية داخل رواية، بل يصل الحد إلى أن هناك روايتين في رواية واحدة. نجد شخصيات مثل المُوسيقي، وصديقه، وزوجته، في المُقابل روح وواحدها وأهل أرض الوردة وما في هذه الشخصيات من صفات نرجسية أو تطلع للمعرفة والبحث وربط الكاتب الشخصيات في حالة من المراوغة في سؤاله اكتر من مرة "هل هي هي؟ هل هو أنا؟.

الشخصيات تدرك أن موقعها من السرد مُرتبط، ويجب أن تنهي كل شخصية ما بدأته في نتيجة مُتكاملة؛ فالمُوسيقي أنهى الترجمة، وروح أنهت مع أهل أرض الوردة الكتاب، وواحدها رجع بكتاب من رأى لمن لن يصدق، وزوج الصديق أدت دورها في نقل الأموال للمُوسيقي.

بالنسبة للأسماء لن نجد إلا اسم روح؛ لأن الكاتب أراد أن تكون هي المُحرك الأساس للسرد وللفكرة، وكذلك هي المُحرك لأي شيء في الحياة. وتخفي الرواية المراوغة والمُهتمة بالميتاسرد كل أسماء باقي الأبطال؛ لأن الرواية ليست مُهتمة بضجيج دلالة الأسماء، بل بتمركز أفعالها الدالة والمُؤثرة، وفي دلالة أن نهتم بالروح الإنسانية بعيدًا عن الالتفات إلى غير ذلك. يجب علينا أن نبحث عن الروح بعيدًا عن الأسماء والأشكال والوصف. لذلك نجد أن مُفردة روح قد كتبت على مدار السرد 100 مرة اسم روح. وروح 30 مرة في معناها العام، و5 مرات بصيغة الجمع، والمجموع 135 مرة لما لها من أهمية في فكر السرد، ونجد كذلك اسم روح/ البطلة قد كتب بالتشكيل بشكل مُغاير عن كتابة المُفردة في باقي السرد؛ وذلك لتميزها عن المعنى العام، فهي مُميزة في العموم وعند الكاتب في الخصوص، وكذلك في طريقة الطبع.

آلية التلقي:

من آليات الكتابة الميتاسردية خصوصية التلقي أو المروي له. فكما نجد وعي الكتابة السردية بما فيه من صنع وعي عالم له ثقافته وأدواته وتقنياته نجد وعي القراءة، فهو مُتعدد بتعدد القراءات، وللمُتلقي الحرية الكاملة أولاً في تقبل العمل أو عدم تقبله، وثانياً في التأويل واستخراج الدلالة. والكتابة الميتاسردية تعتبر المُتلقي مُشاركا في الكتابة، بل وله دور فعال من حيث انفعاله ورؤيته وتخيله لهذا الخطاب في كثير من مواضع السرد موجه مُباشرة إلى القارئ، وبذلك يتحول المُتلقي إلى مُتلقٍ واعٍ ومُتفاعل مع السرد نقرأ ص 11: "ســأجيبكم أولاً عــن الســؤال الثاني"، و ص 14: "فقـط دَع يقينك يكن دليلك، سيحيلك إلى الحقيقة أو الغواية". و ص 18: "هي راقت لي، وربما يروقكم أيضاً ذلك التناص بعـد أن تُكملوا القــراءة". وص 34: "هــل رأيتــم يا قرّائي". بل يكون هناك استفزاز للمُتلقي في بعض الأحداث بوضع بعض المعلومات والتعليقات والهوامش؛ رغبة في اختبار مدي صبر المُتلقي على الرواية واختبار قدرته على التقاط الربط بين المقاطع والتخيل، ويبلغ ذروة ذلك عندما يقر الراوي ويصف تدخلاته بالسخيفة، أو ينعت المُتلقين بالحمقى، نقرأ ص 24: "تدخل آخر مني في نسيج الحكاية، أشعر بسعادة لطيفة في تدخلاتي حتى وإن ظننتم أنها سخيفة". و ص 40: "لست إبليسا أيها الحمقى"، وص 125: "لست مُتهمًا بسرد سيرتي الذاتية أيها الحمقى"، وص 154: "أنا في مأزق حقيقي أيها الحمقى". وهنا تظهر آلية الميتاسرد النرجسية.

مع النقلات وتداخل السرد والتلاعب بأفكار المُتلقي يؤدي ذلك إلى تشويش مقصود؛ لتتشابك ذات المُتلقي مع ذات الناقد، مع ذاته المُتربصة مع وعي الرواية نفسها في تكوين وعي كلي جمعي، ويعزز ذلك دور الكاتب وموقعه الواضح في كل مستويات السرد وهو يدرك إدراكا تاما الأزمة في إخراج عمله، نقرأ ص 15: "رتبت الرواية بالشكل الذي ارتضيه كمخرج وحيد للرواية"، ومُنتهيًا بإمضائه، بل وكتابة اسمه ثلاثيا في نهاية الرواية لإقراره بأنه مسؤول عما كتب، نقرأ ص 155 و156 "مُؤلف مجهول اسمه محمد علي إبراهيم، هذا هو الاسم الذي اخترته" وهنا كذلك آلية الميتاسرد النرجسية.

النقد الذاتي:

تهتم الكتابة الميتاسردية بنقدها الخاص داخل النص الذي يسمح بتوليد ديناميكة السرد على مستويات مُختلفة من الحكي والسرد وهذا يعطي دلالة فكرية ونفسية واجتماعية، ويتم ذلك من خلال تفاعل وعي الكاتب الذاتي بالنص وآليات تشكيله قبل وبعد الكتابة؛ فهو لا ينتج بناء سرديا فقط، ولكن وعياً له نقده الذي يمارسه على السرد. بل يصل إلى حد قطع الطريق على النقد وكتابة آراء عن الرواية وانتقادها فيما يسمى بالنقد الذاتي. نقرأ ص 131: "هناك فصلٌ كاملٌ في الكتاب لم أقم بعرض ترجمته هنا"، وذلك حتى يقطع الطريق على من يقول: إن هناك أفكار لم تكتمل، وبها أيضاً نرجسية ذاتية.

مظاهر عامة للكتابة الميتاسردية:

الرواية تمارس الكتابة الميتاسردية، ووظفت كل عوامل السرد ومزجت بين السرد التخيلي والواقعي المُتخيل والقص داخل قص الرواية في حالة من صُنع شكل روائي مُغاير في الرؤية والبناء. استخدم الكاتب تقنية التجريب الذي يعطي مساحة من كتابة واقع مُغاير واستيعاب فكرة مُختلفة لها تحولات كبيرة وتخرج عن الاحتمالات المتوقعة في دلالة أن الواقع ليس سهلاً ولا بسيطاً، ولكن رغم صعوبته يمكن لملمة

كل هذا في أحداث تؤدي في النهاية إلى شيء ما وربما في بعض الحالات لا تؤدي إلى شيء ملموس. هو الوضع الذي يعيشه الإنسان حاليًا من الفوضى التي لا يستطيع اللحاق بها فكل يوم هناك الجديد، وكذلك طغي المادة على الحياة الإنسانية بلا نظر إلى الروح أو الغاية الأساسية من هذه الحياة. هذا الإنسان الذي يعيش ويبحث عن فك رموز وترجمة كتاب، أو يبحث عن ماهية الزمن وكيف يُقاس، أو تدوين كل ما يفعله من أحداث ويصل به الأمر في بعض الأحيان إلى القتل، يترك الأسمى وهي روح الإنسانية نفسها وسبب وجوده على الأرض وأن كل هذا إلى زوال.

من الآليات أيضاً أن تتحول بنية الخطاب السردي الذي يتبع منطق الحكي في إطاره التقليدي إلى بنية جديدة تكون فيها المُفارقة والتقطيع والعجائبية وتدخل أجناس الكتابة والإبداع عمومًا فنجد نص نثري ص 7. ونوتة مُوسيقية ص46 و ص 158 لسيمفونية دخول الجنة، ورسومات مثل رسم الوردة ص 22، ورسم غلاف الكتاب ص 155. وأدب الرسائل، نقرأ ذلك في رسالة زوج صديق المُوسيقي ص 128 إلى ص 130. وهناك النقلات الحادة؛ فتبرع الرواية في حكيها الميتاسردي ما بين نقلات عن قصة المُوسيقي، وقصص أهل أرض الوردة من أهل الجنة والجحيم والأعراف، وقصة المُوسيقي مع زوجة صديقه والمُحامي، ووجود هوامش وتعليقات في متن الرواية في حالة من الإيهام السردي وزعزعة العلاقات بين السرد الواقعي والسرد المُتخيل، ويجسد الميتاسرد حتى موقف الكاتب من الرواية ومما يكتبه، ويكتب تعليقات ونظريات في حالة مُكاشفة لما يؤمن به تجاه بعض القضايا والإبداع والنقد وحرصه على تشكيل سرد تخيلي آخر داخل النص التخيلي، وبذلك يستفز المُتلقي ويعطيه الحق في النقد وإعادة بناء النص من وجهة نظره، بل يضع المُتلقي في حيرة الأسئلة التي يطرحها على نفسه ويحاول إيجاد إجابة مثل من أين أتى المُوسيقي الذي يعتبر له حس فني بهذه الجرأة على القتل أكثر من مرة؟ أو من أين أتى بسم العقرب؟ بل يعطيه الحق والأسباب التي تجعله يتجاهل بعض مناطق السرد في الرواية، ولا يقوم المُتلقي أو الناقد بتقبلها أو التحدث عنها.

الرواية تعطي إحساسا بالتشظي والضآلة لهذا الإنسان الذي يحاول طوال حياته البحث عن كل شيء والاهتمام بما حوله والسعي والشغف لمعرفة الأسرار، سر كتاب، أو سر الخلق والبعث، أو القيامة أو الخلود، ويترك سر هويته والتفكير فيها وبناءها. ويترك الاعتراف بالاختلاف فكرياً وتقبل الآخر. نقرأ ص 137: "فماذا تبقى لنفقد كامل إنسانيتنا أيها المساكين"؟

النتيجة أن المُوسيقي/ بطل العمل لم يجد إجابات للأسئلة الكثيرة التي أرقته، نقرأ ص 130: "هناك أسئلة لم يصل لإجاباتها آخِر الميتن على الأرض"، و ص 133: "هنـاك سـقطت كل الأسئلة المُؤجلة". ويظل يبحث عن المصير وما سيؤول إليه ويترك واقعه ولا يعيشه بروح كاملة، نقرأ ص 134: "تجاوزت عـن الحديث عـن عائلتي التي وقعـت كأوراق الشجر في الخريف، حدثتكـم عـن أبي، لم أذكـر أمـي وإخـوتي، لم أحدثك يا الله عـن بنتـي، أنجبتها امرأة إفريقية سوداء"، و ص 135: "غيّرتُ رقم هاتفي وأقمتُ عـزاءً وهميًا لعائلتـي الصغيرة".

من آليات الكتابة الميتاسردية كذلك الرؤية باللامعقولية والغرائبية التي لها ارتباط بتصور ذات الإنسان وما في النفس من الكثير من الغرائب التي يمكن أن يفعلها الإنسان لمُجرد البحث عن فكرة أو مجهول أو قضية وما يحيط ذلك بإطار المعرفة أو نبل قضيته رغم أنها في دلالتها البعيدة نرجسية؛ فالبطل قتل صديقه، والمُحامي في سبيل بحثه المضنى عن تفسير للكتاب وفي النهاية لم يحصل إلا على تابوت.

نجد حياة البطل العادية التي تتحول فجأة إلى فانتازيا تثير أسئلة وقلق، ويموت البطل مع فكرة مُؤرقة له وهي ص 156: "ستنتهي الرواية دون أن تعرفوا حقيقتي، وسـأظل كمسـار حلـزوني يخترق الفراغ بحثًا عن إجابة لن أصـل إليهـا لسـؤال يقتلنـي بـدم بـارد. هل هي هي، وهل هو أنا؟".

يصبح سرد وجود الكتاب وإيجاد ترجمة له بوصفها الحدث الرئيسي الذي تعلن عنه الرواية مُنذ صفحاتها الأولى قصة البحث والمعرفة في معناها الفلسفي بما يثير إشكالات عدة عن معنى المعرفة وعن الأسباب والاختيارات والمخرج من مُشكلة ما قد تواجه ذلك، وكل ذلك طارد البطل وشتته وشككه وأقلقه؛ وبالتالي انتقل كل ذلك إلى المُتلقي، نقرأ ص 67: "الجحيم الحقيقي :الجحيم الحقيقي أن تملك المعرفة ولا تملك أدوات لصناعة الفكرة".

من آليات الميتاسرد كذلك تغير الكتابة بأكثر من لون للخط في الطباعة؛ فنجد كتابة سرد الواقع المُتخيل المُتمثل في حكي المُوسيقي من بداية التمهيد والأحداث التي حدثت له بدرجة أغمق عن ترجمة الكتاب أو سرد أحوال أهل أرض الوردة، فنجده قد طُبع بلون أقل، وذلك نجده على طول الرواية. دلالة أن الكاتب أراد أن يقول أن الحقيقة والواقع أوضح لنا والانتصار يكون لما بين أيدينا من حقائق مفهومة، ولا يجب أن نعيش الوهم. برغم كتابة ترجمة الكتاب التي بها مساحة سردية للوهم أو الايهام، وذلك في تناقض في آلية أخرى للميتاسرد.

في النهاية الرواية تطرح الكثير من آليات وجدليات الميتاسرد عن طريق الموضوع واللغة والبناء والخطاب القابل للنقد. تطرح فكرة معنى الوجود من وجهة نظر الرواية ألا وهي التجربة. تجربة الحياة وما بها من اختيارات إما تؤدي في النهاية إلى جنة أو جحيم. تجربة الكتابة وما بها من معنى عام للجنة وللجحيم وتجربة القراءة والتلقي وإما يخرج المُتلقي بجنة الفهم وتقبل العمل أو جحيم الرفض وعدم الحصول على فائدة. حتى تجربة الحب ولو لليلة واحدة وما يخلفه هذا الشعور من جنة تعيشها الروح أو جحيم لا ينتهي. ومُفردة الجحيم كُتبت 44 مرة في السرد. نقرأ ص 26: "دخلنا الجحيم برغبة التجربة، وسنظل به بقدرتنا على توهّـم الخديعة".



اختطاف نساء سابين- جاكو لويس دافيد - 1799م
زيت على قماش - 523 × 386 سم

دراسة

أدب

تفكك بنية الذات والاتجاه نحو الموت في رواية "الشاميرا"

د. رشا الفوال

مصر



من يأخذ الإذن من الآخر، الموت أم الزمن؟
على افتراض أن (الذات) هي مجموع الأفكار، والمُعتقدات، والمشاعر التي يرى الإنسان أنها حقيقية، وتعطي صورة صادقة عن خبراته الحياتية[1]، فالانهزامية تُعد طريقة تفكير يتقبل من خلالها الإنسان واقع الخسارة من دون أى مواجهة.

رواية "الشاميرا" الصادرة عام 2022م، عن الدار العربية للنشر والتوزيع، بالتعاون مع دار أكوان للنشر، للكاتب هشام الفخراني قائمة على فكرة "الكرب الوجودي" وما يعنيه من الشعور باليأس في الحاضر، وفقدان الأمل في المُستقبل، الذي يمكننا أن نطلق عليه "الاتجاه نحو الموت"؛ ولأن الإنسان لا يولد ولديه هذا الاتجاه الانهزامي، إنما هناك أسباب عامة تكمن وراءه، منها: انخفاض تقدير الذات، الذي يتضح في وصف الإخفاقات، ومحاولة تفسيرها، يقول بطل الرواية: "حين يموت الطيبون من حولنا نشعر أن العالم يضيق، يختنق، ومهما كانت درجة صلابة استوائنا النفسي يمكن أن ننهار في لحظة واحدة"، والخبرات الحياتية السلبية في الماضي، والأحداث المُؤلمة التي تدفع إلى الخوف، والتوقف عن السعي لتحقيق الأهداف، وبالتالي سيطرة حالة من التوجه نحو الموت تجنبًا للمواقف والأحداث المُستقبلية.

لأن العنوان هو المحور الذي يحدد هوية الرواية كنص حكائي، ويشير إلى المقاصد التي أراد الكاتب أن يوجه المُتلقي إليها[2]؛ نُلاحظ قصدية العنوان الذي يختصر للمُتلقي معنى الرواية؛ لأن "زهرة الشاميرا أصبحت طقسًا مُقدسًا لمراسم الموت في الأسطورة القديمة"، بمعنى أن الإحالة على الموت جاءت كبداية، تلاها التصدير المُقتبس من "نكث عهد الزواج، سِفر التثنية، العهد القديم" الذي عمد الكاتب فيه إلى استثارة فضول المُتلقي، وقلقه أيضًا بخصوص المتن الروائي، لما يجسده من ثنائية العلاقة بين الرجل وزوجه من ناحية، ثم ثنائية العلاقة بين الرجل، وأهل زوجه من ناحية أخرى، "لكن ماذا لو لم تكن بكرًا؟"، سؤال الكاتب الذي



اختتم به التصدير، والذي يحيل إلى علاقة ثلاثية بين المرأة وأهلها ورجال المدينة، وهو سؤال تعقيبي مُفارق مُخاتل لتوقع أحداث الرواية، ربما لأن الإجابة المنطقية من سفر التثنية تنص على: "يخرجون الفتاة إلى باب بيت أبيها، ويرجمها رجال مدينتها بالحجارة حتى تموت"، فالتصدير المُقتبس هنا بمثابة اختزال موحي اعتمد عليه الكاتب الذي أراد أن يبدو للمُتلقي بشكل مُحايد تمامًا، بينما الراوي العليم يبدأ في سرد الحكاية التي نتناولها بالفهم، والتفسير وفقًا للمنهج النفسي في دراسة النصوص الأدبية.

الكرب الوجودي وأزمة التعلق بالأم القضيبية:

هل الدم وحده دليل على البكارة؟

على افتراض أن (الكرب الوجودي) يحدث نتيجة الإخفاق في الإجابة على التساؤلات الوجودية الكبرى في الحياة مثل: "ما الشيء الذي أستطيع إكماله؟ وهل هناك ما هو حقيقي ومُكتمل في هذه الحياة؟ أهكذا يمكن أن تتبدل الأشياء التي تبعث فينا البهجة إلى كائنات تستحق الشفقة؟"، هذا (الكرب الوجودي) الذي عانى منه "نادر"/ بطل الرواية الذي تبدأ حكايته- وفق الترتيب الزمني للراوي العليم- بموت صديقه "مؤمن"، هذا الموت الذي جاء دالًا على: فقدان الشعور بمعنى الحياة، فنراه يقول: "أربعون يومًا مرت على رحيل مُؤمن الذي حدق في زهرة الشاميرا لبضع لحظات، ثم أغمض عينيه في طمأنينه ولم يعد، أخلف وعده وترك حرائق الأسئلة تزحف على كل شيء داخل نفسي"، لينتقل بعدها البطل من عدم القدرة على إيقاف دائرة الغرق بؤسًا في دوامات التساؤلات الوجودية عن الموت، والحرية، والعزلة، وفقدان المعنى، والتشكيك في الحياة، إلى الاعتقاد بعجزه عن السيطرة على مسار حياته، فيقول الراوي العليم عنه: "كل الأحداث والصور التي تدور في رأسه مشوشة، غير مُترابطة، هل اختار عزلته أم دفعه شيء ما إليها؟"، أزمة البطل الوجودية أدت أيضًا إلى سيادة حالة من الانفصال فيما يخص العلاقات، بسبب عدم اليقين في جدواها، "فمريم" التي تخيلها لم يبرهن له شخص واحد على وجودها"، يدفعنا ذلك لتناول علاقته بأمه (القضيبية) التي قامت بدور الأب، والتي قامت بتنحية (أناه) جانبًا، أدى ذلك إلى تشوه رؤيته لذاته، وتآكل قدرته على (إدارك الزمن)، فيقول: "هل تراتب هذا الإيقاع دليل على أني لست داخل حلم طويل؟"، بالتالي جاء تكوين أحكامه على الأمور التي يتعرض لها مُقترنًا بحال من (الانهزامية)، التي تجلت في الكيفية التي تملكه فيها اليقين بالعجز، وعدم القدرة على تغيير أحداث الحياة، والاستسلام التام للشدائد والمِحن من دون أى مواجهة، كأنها أقدرًا محتومة لا فكاك منها، فبينما تسأله زوجته/ "دعاء" قائلة: "من أين أتيت بكل هذا اليقين بأني لست بكرًا؟"، تتهادى إلى ذهنه وصية أمه- التي رحلت بعد زواجه بيوم واحد- قائلة: "لا تجاهر بسوءات الآخرين حتى وإن كانت السبيل لبراءتك"؛ ولأن (الاتجاه الانهزامي) نحو (الذات) يقترن بعدم توقف الإنسان عن التحدث مع نفسه بعبارات تعكس اعتقاده بالعجز، سيطر عليه (المونولوج الذهني)، وسيطرت عليه أيضًا (الهلاوس) المُسايرة للوهم، فيقول عنه الراوي العليم، بعدما لجأ إلى بيت أمه: "طرقات خفيضة على الباب كسرت إيقاع بندول الساعة، انتظر للحظات ليؤكد لنفسه أن طرقات الباب ليست سوى هلاوس سمعية"، والتي تعني أن هناك اضطرابات في العاطفة، فنجد أن إدراكه للعالم المُحيط به مُختلفًا، فيعتقد بأنه قد تحول إلى إنسان آخر يحمل اسمه وكيانه، لا بد من الإشارة هنا إلى مُعاناة البطل/ "نادر" من (اضطراب التفكير الكمي)، الذي يتضح في كثرة المحتوى التي تسمى (بضغط الأفكار)، الذي أدي بدوره إلى (الوساوس) في علاقتها بالأوهام- والتي تجلت في الأفكار والتساؤلات المُعبرة عن التشاؤم- والتكرارات السلوكية التي لا طائل من ورائها، يقول عنه الراوي العليم: "بدا لنادر حواره مع نفسه حوارًا ثقيلًا مُتكررًا،

كأن شخصًا آخر يسكن عقله وقلبه"، في حين يقول "نادر" عن نفسه في فصل "ذبول المرايا": "بدوت كمن قرأ عن المكان، وأني لم أكن نفس الشخص الذي عاش هنا من قبل"، كأن (الإدراك الوهمي) الذي يعني تشويه الإنسان للواقع المُدرك، ذلك التشويه الذي يؤدي إلى انشغاله باعتقاده أكثر من اللازم، ويكون مصحوبًا بتوترات انفعالية هو المُسيطر عليه، فها هو ينتقل بالمُتلقي عبورًا من الروضة إلى شارع المقياس بالمنيل ليجد نفسه في بيت الزهور "الذي رضي بالصمت"، يقول: "في محاولة بائسة لإدراك الزمن، مررت أناملي على الجدران كمن يريد اختبار الواقع"، ولتتضح (صورة المرآة) وما تحمله من دلالات تشوه وانهزامية ذاته فيقول: "نظرت لصورتي المُنعكسة على الزجاج المترب، باغتتني لحية سوداء كثيفة كأني أراها لأول مرة. اشتبكت معها الأزهار الجافة فبدت جزءًا من ملامحي". تشكيك "نادر" في تصوراته، وإدراكاته للواقع، وذكرياته، دفعتنا إلى إعادة النظر في (الوهم) كاستراتيجية يلجأ إليها، لمحاولة تقريب المسافة بين ذاته (المثالية)، وذاته (الواقعية)، لتنقلنا جملة الدرويش العابر الذي خُيل إلى مسامعه أنه قال: "يا عالم سر الأبواب، افتح كل باب" إلى (حلم اليقظة) حيث يقول:

"رأيتني أقف على سطح بحر مُتسع، بالكاد تلامس قدماي الماء، ألوح لأمي التي وقفت صامتة فوق قارب قديم أفقت في حجر أم صموئيل؛ فبسملتِ وعيناها الزرقاوان مغرورقتان بالدموع، فيما كانت أمي تبكي على عتبة الباب مع صوت أذان المغرب، لوحت لها بيدي مثلما كنت ألوح لها في الرؤيا، فهرولت إليَ وانتزعتني من حضن أم صموئيل. انتزعتني كأنها طائر ضخم يخطف فرخًا صغيرًا من عشه".

"نادر" الذي جاء بعد موت إخوته الذكور في عمر الثانية، حملته "أم صموئيل" ليلًا، واستقلت به القطار إلى الإسكندرية، وغمرته بماء البحر سبع مرات، وهي ترتل بعض آيات من القرآن والإنجيل، ينتقل بنا إلى حلم يقظة آخر:

"رأى جسده مثل الشمع الأبيض، ينفذ منه ضوء الشمس، ينعكس على الأزهار التي تحيط بجسده المسجى فوق قارب خشبي قديم، كأن قلبه كاميرا لا تتوقف عن التقاط أدق التفاصيل، تستعيد كل ما مر من أحداث خلال رحلة عمره، مُنذ تفتحت ذاكرته لاستيعاب الأشياء، يشعر أنه لا يحتاج لشيء ولا يحتاج لأحد من الناس في ذلك المشهد الأخير، ماذا يمكن أن يفعلوا في تلك اللحظة؟ لن يستطيعوا إدراك ما يحدث بالضبط، لن يتمكنوا من رؤية هذا الكم من الأزهار التي تحيط به". لا غرابة في ذلك؛ لأن عدم قدرة الإنسان على التفاعل الناجح في بيئته الاجتماعية، وتعرضه للإحباطات يؤدي إلى انسحابه، حيث يبحث عن راحته في عالم (الخيال) يقول الراوي: "لم يستطع «نادر» منع نفسه من الغرق في أحداث الحكايات التي ينسجها خياله"، و(أحلام اليقظة)، واللجوء إلى أساليب (نكوصية)، يقول: "الصور تمر مُسرعة أمامي، لعل أكثرها حضورا أول يوم لي في المدرسة الابتدائية، والمريلة البيج، والشنطة القماش التي صنعتها أمي بنفس اللون".

ليتجلى (تثبيت الذات) على أحداث الماضي، وما تحمله من (الشعور بالذنب) تجاه طليقته الباليرينا "دعاء"، يتضح ذلك في عنونة الفصل الأول "بالحمل الثقيل"، يتضح أيضًا في توجيه التساؤل لنفسه قائلًا: "هل تعلم أن مُعظم راقصات البالية يفقدن بكارتهن بسبب التمرينات العنيفة؟"، وتبدأ الاعتقادات المحورية السلبية سواء كان على وعي بها أم لا .

نفي الأب رمزيًا والبحث عن معنى الحياة: هل عرفت كيف يكون شكل الحزن على أمك؟

اذا ما افترضنا أن الغرق التام في البحث عن المعنى يؤدي إلى تفكك بنية (الذات) كحالة من التنافر بين (التفكير)، و(الإنفعال)، و(الفعل)، فعدم تقبل الواقع اتخذ في أحداث الرواية أشكالًا مُتعددة منها: إدراك البطل "نادر" أن كل ما حوله قد تغير نحو الأسوأ، أو أنه هو نفسه قد تغير، ربما تم ذلك كنتيجة منطقية لتشوه (صورة الذات) الذي اتضح من خلال قمع الانفعالات والمشاعر فيقول: "الزواج يا "مؤمن" ارتضيت فيه العيش مع امرأة لا تعرف سوى الصراخ، والسُخرية والإنكار. عام كامل وأنا أخفي ما لا يتحمله أي رجل على نفسه حين اكتشفت ليلة الزفاف أنها...."، ليأتي بعد ذلك تفسير سلوكيات الآخرين المُؤذية على أنها ليست كذلك؛ فالأوهام عبارة عن أفكار خاطئة يراها الإنسان صحيحة تمامًا رغم بُعدها عن الحقيقة، تتضح هنا الكيفية التي تعلم من خلالها "نادر" من أمه الميل إلى الانسحاب والعزلة- بوصفه رجلها الوحيد- فيقول عنها: "حرمت على نفسها الرجال بعد استشهاد أبي رغم أنها لم تتجاوز الثلاثين من عمرها، كأنه عهد اتخذته على نفسها في تلك الليلة حين مات هو وبقيت أنا. ارتضت لنفسها أن تعيش لي وحدي، أوصدت كل الأبواب، تشرنقت حول نفسها، اتخذتني الابن والزوج والأخ والأب، في كل مرة احتضنتني شعرت أنها المرة الأخيرة التي سأموت بعدها"، الآلية التي اعتمد عليها الكاتب هنا هي (نفي الأب رمزيًا)، وأوهام البطل جاءت كاستجابات تجنبيه للتخلص من المُثيرات المُؤذية، ومن التأويلات التي تلقي اللوم عليه، كل ذلك أدى إلى سيادة حالة من (اللامعنى) قوامها العجز، هنا يتجلى بوضوح تحيز البطل النفسي للأم القضيبية، التي أصبح غيابها مساويًا لغياب (الموضوع الوجداني) الذي كان استناد البطل إليه أمرًا منطقيًا، ففي حالات الانفعال يشوه الإدراك، وتزداد ميوعته، بالتالي لا يستطيع الإنسان التوصل إلى تعليل صادق للسلوك[3]، مع مُلاحظة أن (الزمن الحاضر) موجود ذهني لدى البطل، و(الذاكرة) هي الديمومة التي تظهر وتختفي، يقول: "لا ندرك أننا مُجرد ذكرى ستضاف بعد قليل لتلك الذكريات التي مرت كشهب خاطفة"، معنى ذلك أن (الذاكرة) تدل على الزمن الشعوري الباطن للبطل[4].

خاتمة:

"لو يعلم الأسوياء يا صديقي أنهم كأي أرض يمكن أن ينزلها المطر بغتة، معرضون لهزة نفسية مُفاجئة، تزلزل كياناتهم".

"نادر راضي عبد الفتاح المحمدي" خريج كلية الآثار، قسم ترميم بطل رواية

"الشاميرا" جسد لنا مُعاناة الإنسان المُستلب بداية من نشأته في كنف الأم القضيبية التي استحوذت عليه، واعتبرته زوجًا لها بعد استشهاد زوجها، يقول: "لم أجرؤ لمرة واحدة على التحدث عن الزواج ولو تلميحًا، أخفيت "سوسن ضرغام" داخلي كأنها غير موجودة"، والتي أصرت على زواجه من "دعاء" ابنة المُستشار "النمر"، هذا الزواج الذي أصابه (بأوهام الإثم) بعد الطلاق، يقول الراوي العليم: "أولئك الذين يشعرون بخيالات الموت تحوم حولهم يطلبون المغفرة من كل الذين يحيطون بهم، لكن ممن يطلب نادر المغفرة؟"، مرورًا بعلاقته السيئة مع الدكتور"بدران"/ أستاذه الذي رفض طريقته في مُعالجة الأسطح التالفة للأحجار الجيرية قائلًا له: "آخرك معايا مقبول، التزم بطريقتي، أنت مش هتخترع"، هنا يجب علينا الإشارة إلى حالة الهيستيريا التي أصابته نتيجة هذا الرفض، والتي كانت سببًا في غيابه المُتكرر عن الوعى؛ لأن الدكتور "بدران" بالنسبة له كان بمثابة (الأب الرمزي) الذي لم يعترف به أيضًا.

فضلا علاقته غير المُكتملة "بمريم مجاهد" التي تزوجت ابن خالها في "كوم امبو"، وبحثه عن سر "مريم المُهاجرة"، وصولًا إلى موت صديقه "مؤمن العطار"، لا غرابة في ذلك؛ لأن (الصراعات المُهددة للأنا) عادة ما يكون الإنسان غير قادر على قمعها، فتبدأ الأوهام الناشئة بسبب التفاعل بين اضطراب التفكير واضطراب الانفعال في الظهور، وما يصاحبها من اعتقادات بأن مصدر مُعاناته هو البيئة الخارجية وليست صراعاته الداخلية؛ فتزايد قوة الانفعال يؤدي إلى إضعاف القدرة على التفكير المنطقي.

في رواية "الشاميرا" اعتمد الكاتب على التلوين الذاتي في الصيغ الحوارية بهدف تماهي (الأنا) في (الأنت) من أجل اعادة إنتاج (ذات) البطل والدلالة على السواء النفسي في الماضي، وتم التعبير عن (الأوهام) كعمليات (إسقاط) أراد من خلالها وقاية (ذات) البطل- الذي عاني بشكل مُفرط من اتساع مدى انتباهه وصعوبة حصره في نطاق ضيق- من (القلق)، مع تكرار التفسيرات السببية للأحداث السيئة، هذا التكرار الذي أدى إلى فقدان الاهتمام بالأنشطة التي كانت مصدرًا للمُتعة فيما سبق، وعدم القدرة على الإجابة على التساؤلات المصيرية.

التفكيك من خلال (التبديلات الاستعارية)- الذي تجلى في دلالات الأسماء، والصور الذهنية التي تنقل البطل، ومعه المُتلقي، من موضوع إلى آخر ميز النسيج الدلالي الروائي، فبيت الزهور الزجاجي رضي بالصمت أيضًا مثل البطل، وبيت الأم الحجري الذي بني وسط الحقول في ستينيات القرن الماضي، لم يجرؤ بيت آخر أن يجاوره، و"طرقات الفجر" على شرفة الأم دالة على شخصيات "سوسن ضرغام"، و"مريم" التي ارتضت في نهاية الأحداث بأن تتحول إلى "حياة"، ثم تعود مرة أخرى "المريم"، كدلالة على (الاستلاب) الكامل لشخصيتها، و"مريم المُهاجرة" التي ظل مشغولًا بالبحث عن سر رحيلها.

كما أن اتباع الكاتب لآلية الحذف والإضافة اتضح في الكيفية التي استطاع من خلالها أن يؤسس عالمًا من عالم آخر، مُبرهنًا على أن (الأوهام)- التي تستند على الاضطرابات الحسية (الهلاوس)- تتملك الإنسان عندما يتعرض إلى ظروف اجتماعية صعبة، أو انفعال نفسي شديد، بمعنى أن لكل وهم بعض جذور بسيطة من الحقيقة، هنا يمكننا الربط بين فصل "ذبول المرايا" الذي يحدثنا فيه البطل عن صورته قائلًا: "نظرت لصورتي المُنعكسة على الزجاج المُترب، باغتتني لحية سوداء كثيفة كأني أراها لأول مرة، اشتبكت معها الأزهار الجافة، فبدت جزءًا من ملامحي"، وفصل "المصباح المُطفأ" الذي تحدثنا فيه "مريم" عن صورتها قائلة:

"المصباح المُطفأ يعلم أنه بلا قيمة مُطلقًا، حتى لو أشعله كل ليلة رجل كل مقوماته أنه ابن خالها".

تبدأ رواية "الشاميرا" من الحياة كأفضل تنظيم لعلاقات الزواج إلى الحياة كوهم، والعهد القائم بين "نادر" وأمه يحيلنا إلى تصدير الرواية الذي يبدأ من أكثر العلاقات قداسة حيث سفر التثنية الذي يشكل البذرة الأولى لعالم الرواية جاء حاملًا لدلالة دينية نزوعًا نحو تبني العهد القديم لفكرة الحفاظ على طبيعة العلاقات، فبطل الرواية وما لديه من عوالم مُتعددة، جاءت دالة على أن السؤال الذي اختتم به التصدير يُعد اطارًا مرجعيًا لإعادة صياغة العالم عبر إدراكات التلقي، ذلك أن غياب إدراك البطل للزمن بعد موت الأم القضيبية، وموت صديقه "مؤمن" جاء دالًا على (الموت النفسي)، وتحولات الأماكن والشخوص من حيث الإخفاق والإحباط، هذا الإحباط الذي نتج عن فشله في أخذ صك اعتراف بوجوده كذات مُتفرده من أستاذه الدكتور "بدران"، وما يحمله من دلالة على (الموت الاجتماعي)، كأن (الاتجاه نحو الموت) هو الوسيط بين الكتابة كسلوك إنساني والمُتلقي كمُستقبل لهذا السلوك عبر التصور، الذي يحظى بمُمارسة إبداعية موازية لإبداع الكاتب.

الهوامش:

1 - محمد حسن علاوي/ 1997م/ علم نفس المُدرب والتدريب الرياضي/ دار المعارف/ القاهرة.

2 - سامح الرواشدة/ 2006م/ منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية/ دار الشروق للنشر/ عمّان/ الأردن.

3 - عز الدين جميل عطية/ 2003م/ الأوهام المرضية أو الضلالات في الأمراض النفسية والعنف/ ط 1/ عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع.

4 - محمد خضراوي، ومهدي بن تيقة/ 2020م/ مفهوم الزمن بين الموضوعية والذاتية من منظور بعض الفلاسفة وبعض الفيزيائيين/ مجلة العلوم الإنسانية/ جامعة العربي بن مهيدي/ أم البواقي/ مج 7/ ع 3.

دراسة

أدب

المُؤلف وتأسيس العلامة الشعرية

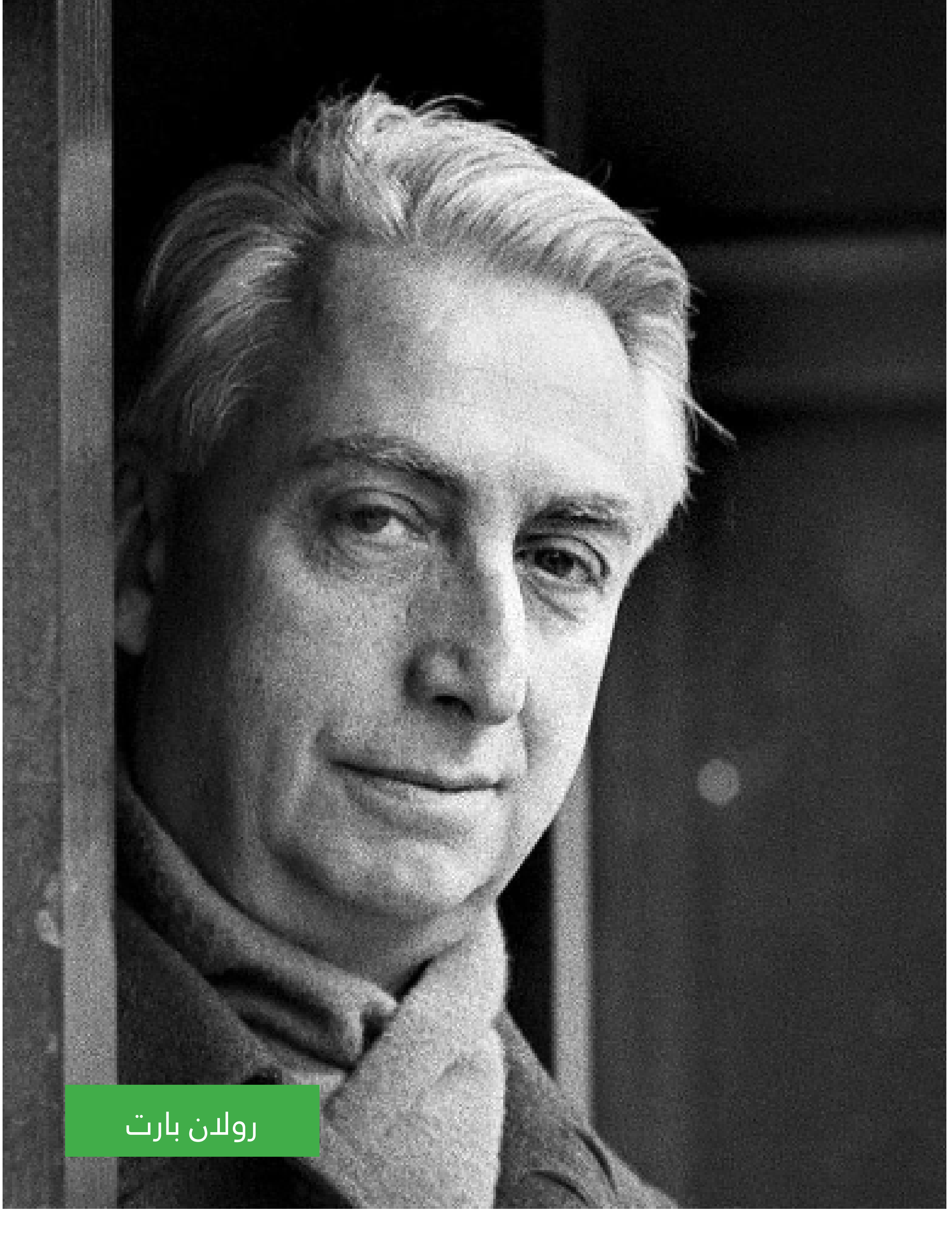


محمد عبد الله الخولي

مصر

إن التأسيس الذي تؤديه حركة الإحالة من الموضوع إلى المُمثل لا يقتصر على الموضوع وحده؛ فالموضوع، بوصفه مُغرقا في النوعيات والعموميات، لا يمكن الإمساك به إلا بتحيينه في واقعة، وأول درجات التحيين هي التحيين الذهني، وهو تحيين مُرتبط وجوديا بذات فاعلة تمتلك هذا الموضوع المُحيّن، الأمر الذي يدخل المُؤلف/ المُرسل بالقوة داخل عملية التواصل، وليس منطقيا أبدا مهما ادعى البنيويون من لدن رولان بارت أن يموت المُؤلف وأن تكون اللغة (النص) هي الكاتبة، وأن يكون دخول المُؤلف خرافة وسُخرية، على اعتبار أن "نسبة النص إلى مُؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة؛ إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المُؤلف- أو حوامله من مُجتمع وتاريخ ونفس وحرية- من وراء العمل الأدبي: بالعثور على المُؤلف يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته، فلا غرابة، إذن، أن تكون سيادة المُؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم، حتى ولو كان جديدا، موضع خلخلة مثل المُؤلف؛ ذلك أن الكتابة المُتعددة لا تتطلب إلا الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن الأسرار"[1]. فرولان بارت يسير، هنا، في اتجاه واحد إما المُؤلف وإما النص، وأن انشغال النقد بالمُؤلف تضييع لأسرار النص النابعة منه وحده، ولم يسأل بارت نفسه عن مسؤولية تضييع السياق المُنتج للنص، وهو سياق مسؤول أيضا عن النص بناءً وتأويلا، وبارت هنا- رغم كونه بنيويا- يسائل البنية لإنجاز التأويل، ولم يلتفت إلى مُساءلة كيفية إنجاز البنية نفسها، حتى وإن تفلتت هذه البنية من يد مُنتجها (المُؤلف) فباتت لها الهيمنة عليه، لكن هذه الهيمنة لا تلغي أبدا فاعلية المُؤلف في إنتاج النص، وإن اقتصرت هذه الفاعلية على مرحلة بعينها نسميها هنا بمرحلة التأسيس، والتي هي مسؤولية تقع بالكلية على المُؤلف، ولا يمنع أبدا بعد إنجازها أن يتطور النص تطورا قد يخالف الأسس أو يوافقها، أو

يطور بعضها، أو ينقض بعضها الآخر؛ لكنه يظل دوما على علاقة ما بعملية التأسيس الأولى؛ ومن ثم فإن موت المُؤلف هو بالتأكيد موت للعلامة نفسها، بوصفه أولا هو موجدها الفعلي، وثانيا هو المسؤول الأول عن تقليص الموضوع بتحيينه في ذهنه، ونقله من كونه علامة نوعية[2] إلى علامة مُفردة[3] يمكن على أساسها التخطيط لإنتاج علامة نصية (مُمثلات) قد تتحرر- تحرر نفسها- من سُلطة المُؤلف، لا سيما بدخول عنصر جديد في عملية بناء النص هو القارئ أو الناقد المُثقل بأيديولوجيات- والأيديولوجيا بنيات ثقافية- فاعلة في بناء النص بناء تشاركيا، "والعمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة" وبوصف الناقد واحدا من القراء أو المُتلقين، فليست وظيفته كما يقول بارت: هي ربط النص بالأسس التاريخية والاجتماعية (ومن ثم يرفض بارت المُؤلف باعتباره علامة وجود هذه الأسس)، وإنما الكشف عن أسرار النص، أو ما سماه بارت بقصدية النص، وكأنه يحاول التفريق بين نوعين من القصدية؛ واحدة داخلية تخص النص، والثانية خارجة عنه هي مقصديات المُبدع، فكما يقول: "ليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه" وإن صح ما يقوله بارت صرنا أمام نوع من العلامات- حسب تصنيف إيكو- هو العلامة الطبيعية، والعلامة الطبيعية التي تتطور ذاتيا، كما يرى إيكو، ليست هي العلامة السيميائية المُحملة بالدلالة؛ لأن الفارق الجوهري بينها وبين العلامة الأخرى التي اختارها إيكو لتكون علامة سيميائية هو القصد الناتج عن صنعة القاصد، والذي يقسمه إيكو إلى نوعين من القصد: القصد الدلالي والقصد الوظيفي، والعلاقة بينهما هي علاقة عام وخاص، فالوظيفة (الخاص) تعمل على إنتاج الدلالة (العام)، بخلاف العلامات الطبيعية التي يقتصر دورها على التماهي مع أشياء وأحداث طبيعية، وتصدر بشكل طبيعي عن كائن بشري. والجدير بالأهمية هنا، أنه حتى العلامة الطبيعية، لم ينفِ عنها إيكو وجود الكائن البشري، وكأنه ليس هناك مجال لزحزحة الفاعل البشري- المُؤلف في النص- عن موقعه في إنتاج العلامة.


رولان بارت

الهوامش:

1 - درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة بنعبدالعالي، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثالثة، 1993م، ص: 86.

2 - العلامة النوعية : هي نوعية تشكل علامة، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة. ينظر: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص: 54.

3 - العلامة المفردة : هي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل علامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها، ولهذا فهي تتضمن علامة عرفية (...) أو عدة علامات عرفية، ولا تشكل علامة إلا عندما تتجسد فعليا. ينظر: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، ص: 54.



فوتوغرافيا

وجوه أخرى للحرب!



صالح حمدوني

الأردن

لم تنته أي حرب سجّلها التاريخ . إن كان عبر المرويات الميثولوجية أو الدينية، أو عبر السرديات الأدبية أو عبر الصورة. من يقرأ ملحمتي الألياذة والأوديسة سيعيش حروب طروادة، ومن يتعمق في لوحات واترلو سيعيش حروب نابليون، ومن يشاهد أفلام الحربين العالميتين، الأولى والثانية، سيعود إلى الخنادق المليئة بالجثث والدم والوحل. صور فييتنام ستُدين الغطرسة والتغوّل الأمريكي، وبنقرة على لوحة المفاتيح سيملأ Google وجوهنا بالدم وبؤس اللجوء والموت المجّاني، "فالإنسان ذئب الإنسان "!

بُعيد تجربة حربها في فييتنام وهزيمتها المدوّية هناك، سنّت الولايات المُتحدة الأمريكية مجموعة من التعليمات والضوابط لإدارة عملياتها الإعلامية في الحروب اللاحقة، فرضت فيها قيوداً على المصورين الصحفيين، عدا عن القيود التي تحكم عمل مصوّري الجيش الأمريكي نفسه، خصوصاً بعد حربيها في جرينادا وبنما في أواسط الثمانينيات، بهدف السيطرة على نوعية ومحتوى ما يتم بثّه من صور فوتوغرافية وتلفزيونية، لضمان نشر صور "نظيفة" لحروبها!

صور لا دموية تعكس الهدف المُعلن من عملياتها العسكرية: دعم الديمقراطية وحرية الشعوب في العالم الثالث، وهي صور تجعل من السهل الإشارة إلى المُصطلحات العسكرية الحديثة مثل: الحرب الخاطفة، الضربات الوقائية، حرب ألعاب الفيديو. على عكس حرب فيتنام التي برزت خلالها صور الحرب المروعة والإبداعية، مثل صور رونالد إل هيبرل لمذبحة ماي لاي، التي سعت الصحافة لحجبها عن الجمهور، لكن صوراً دموية أخرى فضحت الحرب أكثر وأكثر مثل صور نيك آوت لضحايا قنابل النابالم من الأطفال، وصورة إدي آدمز لإعدام رجل من الفيتكونغ في الشارع، التي فازت بجائزة بوليتزر وحققت انتشاراً واسعاً، وكانت من أهم وسائل التحريض على إنهاء الحرب والانسحاب الأمريكي من فيتنام. صور مجزرة صبرا وشاتيلا في بيروت عام 1982م دفعت آلاف من

إدي آدامز - إعدام في الشارع

نيك آوت - أطفال النابالم


رونالد إل هيبرل -مذبحة ماي لاي

"الإسرائيليين" للمُطالبة بانسحاب جيش الاحتلال من لبنان، وصور مجزرة قانا في جنوب لبنان عام 1996م أطاحت بشمعون بيريز، رجل الدولة والسلام، وأخرجته من عالم السياسة نهائياً.

مع نهاية المُهلة التي أعلنها مجلس الأمن في 15 كانون الثاني، والتي أعطت فرصة لصدام حسين لسحب قواته من الكويت، تجمع صحفيون ومصورون في قاعدة أمريكية على الحدود السعودية مع الكويت لتغطية الحرب التي كانت على وشك الاندلاع، وقضوا هناك أسبوعين بُعيد اندلاع الحرب ولم يفعلوا شيئاً! تعمّد الجيش الأمريكي جمعهم هناك وسط الصحراء، وترك لهم حرية الحركة_ لكن أين سيذهبون في هذه الصحراء القاحلة؟- فكانت صورهم فقط لمشهد الغروب مع الجِمال والدبابات. بعدها بدأوا التحرك باتجاه الكويت ضمن مجموعة عسكرية مع تعليمات عسكرية حول ما يجب أن يصوروه ومسار حركتهم المُرتبطة بالمجموعة العسكرية.

كينيث جاريك، كان أحد المصورين من صحيفة التايمز، يقول: كانت حركتنا مُرتبطة بمجموعة عسكرية من الجيش الأمريكي في الصحراء، وليس أمامنا ما يمكن تصويره، بينما كان المصور العسكري لي كوركران يعمل مع سرب المُقاتلات رقم 614 التابع لسلاح الجو الأمريكي في الدوحة، ويلتقط صوراً لحملات القصف الجوي لصالح البنتاجون الذي سيستخدم ما يراه مُناسباً منها .

الصور التي نُشرت على نطاق واسع التقطتها كاميرات مُثبتة على طائرات بدون طيار. أصبحت صور المباني المُستهدفة قبيل انفجارها مرغوبة أكثر، وعلامة مُميزة ترتبط بعبارات مثل: القنابل الذكية، والضربة الوقائية. صور بالأبيض والأسود تم التقاطها من ارتفاع شاهق يُلغي الوجود البشري من الأماكن المُستهدفة. واحدة منها لجسرٍ عراقي، وأخرى أعمدة دخان تنبعث من قاعدة عسكرية عراقية. لم تبدُ أي منها دموية أو عنيفة. هذا النوع من التغطية الصحفية للحرب نجح في إلغاء أي حالة تعاطف، كما ألغى الدور التوثيقي للتصوير الفوتوغرافي، وهو توثيق ما يحدث على الأرض وبين الناس.

بعد بدء الهجمات على القوات العراقية المُنسحبة من الكويت؛ تم نقل الصحفيين رفقة الوحدة العسكرية المسؤولة عنهم إلى الطريق الذي سلكه الجيش العراقي في انسحابه، توقفت القافلة العسكرية الأمريكية في 28 شباط/ فبراير 1991م. وقف كينيث جاريك أمام رجل مُتفحّم وسط جثث أخرى لجنود عراقيين وقام بتصويره. مات الجندي العراقي أثناء محاولته سحب نفسه من الشاحنة التي يبدو أن النار قد التهمتها وحرقته فيها وحوّلته إلى رماد وعظم أسود. يد الجندي تمتدّ من الزجاج الأمامي المُحطم. تبدو ألوان وملمس يديه

مجزرة صبرا وشاتيلا

وكتفيه ووجهه مثل المعدن المُحترق والصدأ يأكله. دمّرت النار ملامحه، وتركت وجهاً يحدق بلا عيون. جندي كان له اسم ورتبة عسكرية ومهمة.

التقط جاريك هذه الصورة قبل وقف إطلاق النار الذي أنهى عملية "عاصفة الصحراء"، كان جاريك يعتقد أن هذه الصورة قد تُغيّر من وجهة نظر الأمريكيين في الحرب التي تدور، لكن وسائل الإعلام لم تنشر الصورة في تلك الفترة، ليس بسبب التعليمات فقط، بل بسبب السياسات التحريرية الصحفية.

ليست كل صورة تكشف حقيقة مُهمة عن الصراع أو القتال؛ لذا بعض التغطيات الصحفية قد تكون غير مُكتملة أو خادعة. صورة الجندي العراقي المُذهلة كانت تتعارض مع الترويج الرسمي لحرب الخليج على أنها حرب ألعاب فيديو وحرب نظيفة وأكثر إنسانية من خلال القصف الدقيق للأهداف ومُعدات الرؤية الليلية والصواريخ الذكية الموجَّهة بالليزر. عدم نشر هذه الصورة من قبل التايمز وأسوشيتد برس حرم الجمهور من مواجهة عدوّهم والتعرّف عليه.



مجزرة قانا



كينيث جاريك - الجندي العراقي المتفحم

بعد أيان نشرت صحيفة الأوبزيرفر البريطانية هذه الصورة، ثم نشرتها الليبراسيون الفرنسية، ثم ظهرت في الأمريكان فوتو حيث أثارت بعض الجدل، لكنه مُتأخر جداً ليكون له تأثير كبير، ما شكل صدمة للمصور جاريك نفسه. بعد عشرين عاماً من هذه الصورة يتذكر جاريك حواره مع ضابط أمريكي يشرف على حركة المجموعة العسكرية التي يتحرك معها الصحفيون. يسأله الضابط: ما الذي يعجبك في صورة كهذه؟ وكأنه يحكم ضمنياً أن هذه الصورة ستفضح عملنا المُخزي. يجيبه جاريك: "لا تعجبني الصورة. لكني إذا لم ألتقطها؛ فسيعتقد الناس أن الحرب هي ما يرونه في الأفلام. وهذا ما جئت لأفعله، هذا ما عليّ فعله".

في نفس النهار واصلت المجموعة الصحفية طريقها عبر الطريق السريع الذي أصبح معروفاً باسم "طريق الموت" حيث كانت آلاف الآليات والمركبات العسكرية العراقية مُدمرة على طول الطريق أثناء انسحابها. في الصور الجوية التي وزّعها البنتاجون لم تظهر أي جثث في الصور، كانت صور تُعبّر عن شارع مليء بالخُردة وأكوام الحديد والبلاستيك بلا أي أثر للجنود العراقيين المقتولين، والذين قدّرت عددهم هيئة الإذاعة البريطانية بالآلاف عدا عن الأسرى الذين كانت القوات الغازية تجمعهم في عرض الصحراء بعد إحاطة مكان حجزهم بالألغام.

في عدد 3 آذار/ مارس 1991م نشرت الأوبزيرفر البريطانية صورة الرجل المُتفحم في صفحتها الداخلية التاسعة تحت عنوان "الوجه الحقيقي للحرب". في اليوم التالي نشرتها صحيفة الليبراسيون الفرنسية. إثر ذلك نشأ نقاش بين مُحرري الصحف حول نشر هذا النوع من الصور بما تحمل من دلالات. فقد اختار إيدان سوليفان مُحرر الصور في صنداي تايمز البريطانية نشر صورة واسعة الزاوية لطريق الموت المليء بحطام السيارات، مُبرراً أن القراء يمكن أن يفهموا منها أن الكثير من البشر قد قتلوا فيها.

لقد مارست وسائل الإعلام دوراً رقابياً أكبر من ذلك الذي تمارسه، عادة، الرقابة العسكرية. فقد سحبت الأسوشيتد برس الصورة من نظامها بالكامل، فمُنعت من الوصول إلى مكاتب التحرير، ولم يعرف أحد من أصدر قرار المنع هذا، حيث نأى فينسينت ألابيسو بنفسه عن هذا القرار حيث كان في ذلك الوقت المُحرر التنفيذي لصور وكالة الأسوشيتد برس، وتكرر هذا الفعل مع مجلتي التايم، ولايف الأمريكيتين. حيث برّر مُدير تحرير تايم، هنري مولر، بأن مجلته عائلية الطابع، ولا يمكن نشر صور مُزعجة مثل هذه. بينما اعتبر جيمس جاينز، مدير تحرير لايف، صاحب القرار النهائي بحظر الصورة، بأن الصورة عبارة عن كابوس يجب عدم نشرها حمايةً للقراء! ستيلا كرامر التي عملت مُحررة صور في لايف قالت: إن عدم نشر الصورة ليس له علاقة بحماية القراء بقدر الرغبة بالحفاظ على السردية السائدة للحرب النظيفة.

كينيث جاريك - طريق الموت

وقالت: إنها ساهمت في تحرير مجلة مارست دعاية للحرب، ونشرت صوراً أخرى تقول للأمريكيين: "لم يمت أحد في هذه الحروب"!

عادة ما يثار الجدل حول نشر الصور الدموية الصادمة، حجة البعض أن هذه الصور تؤثر على فهم ما يحدث بشكل عاطفي، بينما يعتبر البعض أن نشرها سيضمن تطور هذا الفهم وتغيّره. تقول الكاتبة سوزي لينفيلد في كتابها عن التصوير الصحفي والعنف السياسي: مثل صورة جاريك لا تظهر أن القنابل تسقط على أناس حقيقيين فقط، بل تدفع الجمهور نحو إثارة الأسئلة حول جدوى ذلك أصلاً. كما كتب ديفيد كار الكاتب الصحفي في النيويورك تايمز عام 2003م: بأن التصوير الصحفي للحرب لديه القدرة على استفزاز المُشاهد وتوريطه في المسؤولية.

كينيث جاريك نفسه صرّح تعقيباً على عدم نشر صوره في ذلك الوقت لمجلة أمريكان فوتو: "إذا كنا كِباراً بما يكفي لخوض حرب، فعلينا أن نكون كباراً بما يكفي لإعادة النظر فيها ووقفها".

"هذه المادة هي إعادة نقاش يرتكز على بحث "صورة الحرب التي لم يرغب أحد بنشرها" للكاتبة الأمريكية توري روز ديجيت، التي نشرتها في 8 آب/ أغسطس 2014م".





ملف العدد:





إنقاذ الجندي رايان: ما تزال ملاحم الحروب تحمل تلك التأثيرات العميقة الضربات!

"حيث أعطي رعب المعارك تأثيرات شديدة القوة والعمق، بدمج الجرأة والحركة مع الدراما الإنسانية في فيلم ستيفن سبيلبيرج"



بيتر برادشو/ المملكة المتحدة

صحيفة الجارديان بتاريخ 6 يونيو 2019م.



ترجمه عن الإنجليزية:
تغريد فياض
لبنان/ مصر

إن استخدام المُضارع المُستمر في العنوان يعدُنا دوماً بفيلم ذي نكهة خفيفة ساخرة، كما في أفلام مثل: "الآنسة دايزي تقود"، "أن تكون جون مالكوفيتش"، "اقتحام 2: بوجالو كهربائي". لكن هذا الأمر لا ينطبق على فيلم "إنقاذ الجندي رايان"، حيث حرص كاتب السيناريو، روبرت رودات، على التعامل بجدية كبيرة مع هذا الفيلم الضخم عن الحرب العالمية الثانية، مُتأثراً بشكل غير كبير، بأحداث حقيقية عاشها الرقيب فريدريك نيلاد، والذي استُدعى بشكل عاجل إلى الولايات المُتحدة الأمريكية، من مهمته في حملة النورماندي، لأسباب إنسانية، حيث ساد الاعتقاد وقتها بأن جميع إخوته قد قُتلوا في المعارك- واتضح لاحقاً أن هذا لم يكن صحيحاً. قدم ستيفن سبيلبيرج بهذا الفيلم، والذي أُعيد طرحه بعد 21 سنة، واحداً من أعظم أفلامه.

هو فيلم تقليدي عن الحروب، استطاع أن يستحوذ على انتباه ومشاعر جميع من شاهده. فيلم لا يستخدم التهكم إطلاقاً في أحداثه، بل يستعرض مشاهد المعارك البطولية الجريئة في تسلسل مُترابط يحمل أبعاداً عميقة. يمثل هذا الفيلم أحد أفلام الحركة المُؤثرة المُذهلة التأثير، مع استخدام مُؤثرات صوتية ذات طابع أوركسترالي قوي لجون ويليامز، مستوحاة بشكل واضح من "النمرود" لإلجار. وقد استند إلى فرضية فدائية مُسالمة، وهي أن الهدف من المهمة ليس الاشتباك مع العدو، بل إنقاذ جندي أمريكي وإبعاده عن الخطر، ومع ذلك، فإنهم عندما يُوضعون في تلك التجربة، لا يستطيعون تجنب القتال.

نحن أمام كابتن ميللر (توم هانكس)- البطل التقليدي الذي لا يُقهر- يظهر أمامنا بعد معركة صعبة لإنزال قوات أمريكية على الشاطئ، والتي استمرت لنصف ساعة. تلك اللقطة التي تذكّر الأجيال الجديدة من جمهور السينما،

بمدى صعوبة وقسوة الحياة لأولئك الأشخاص الذين عاشوا في تلك الفترة أثناء الحرب العالمية الثانية.
تتلخص مهمة كابتن ميللر، والتي جاءت من أعلى الهرم في الجيش الأمريكي: في أن عليه إيجاد الجندي رايان- مات دايمون- الموجود في أرض المعركة حالياً، وأن يبلغه بالأخبار السيئة بوفاة إخوته، ومن ثم يرجعه لبلده.
يقوم ميللر بجمع فرقة صدع من عدة جنود مُتقاربين: هورفاث (تيم سايزمور)، رايبن (ادوارد بيرنز)، جاكسون (باري بيببر)، ميليش (آدم جولدبيرغ)، كابارزو (فان ديزل)، أبهام (جيرمي دايفز)، بالإضافة لوايد (جيوفاني ريبيزي). تنطلق الفرقة في مهمة يائسة وشديدة الخطورة، خلف خطوط العدو. تلك المهمة التي كان منطقها الأساسي مرفوض من الفرقة، بشكل غير خاف على أحد، بما إنها منطقياً، وبوضوح، بالنسبة لهم، مهمة فاشلة بشكل غير قابل للجدل، فلا يمكن لأي مُشاهد أن ينسى وجوه جنود الكاتبن ميللر المصدومة المُتعرّقة.
ربما كان هذا الفيلم مصدر شهرة لبعض المُمثلين فيه أكثر من الباقي، لكن بالنسبة لي فإنه نجاح كبير لجميع من شارك فيه.
هناك لحظات مُذهلة مُؤثرة في الفيلم، لكننا نرى الأكثر تأثيراً في البدايات، في المشهد الذي تشاهد فيه والدة رايان، سيارة مسؤولي الجيش مُتجهة لمنزلها، حيث ترتجف من الصدمة، لإدراكها بما يعنيه حضورهم هكذا- تلعب الدور أماندا بوكسر، وهي المرأة الثانية التي تظهر في الفيلم، بالإضافة لزوجة رايان التي نراها وهي مُتقدمة بالعمر، والتي لعبت دورها كاثلين بايرون- وإنه لمن الغريب الآن أن نذكر أن مُمثلين مثل بول جياماتي، وبرايان كرانستون، قد لعبا هنا أدواراً ثانوية.
تمرُّ في الفيلم مشاهد أخرى مفصلية فارقة، ومنها مشهد الفوضى المُنفرة التي تحدث لحضور أكثر من شخص يحمل اسم الجندي رايان ليقدم نفسه للكابتن ميللر. وهناك مشاهد صيغت بخبرة وجدارة، بحيث تؤدي بالفرقة لأزمات شديدة الصعوبة تواجههم. منها الأزمة التي واجهت الفرقة التي لم يكن من مهامها اعتقال أسرى. نشاهد كيف تجد فرقة الجنود مُشكلة في تقرير ما الذي يجب فعله مع أسير ألماني سلّم نفسه، وما إذا كان عليهم إعدامه. عندها نرى الحل الشافي للمُشكلة، من الكابتن ميللر، الذي يتصرف بشكل أبوي- وكان موقف حربي قاس جداً- ولكنه أدير باحكام.
أن نعيد مُشاهدة هذا الفيلم بعد عقدين من الزمن، يجعلنا نرى أن بعض المشاهد كان مُبالغ فيها بشكل كبير. هو فيلم هوليودي تقليدي عن الحرب من دون نقاش. وخصوصاً حين ركّز في أحد مشاهده على الصورة النمطية للبريطانيين، وكيف أنهم غير واقعيين، عن طريق إظهار الكابتن هاميل (تيد دانسون)، الذي أخذ وقتاً طويلاً ليشرح أن الكابتن الألماني "مونتي" (بتشديد نطقه للتاء) لا يستحق العناء؛ لأنه ليس بتلك الأهمية التي يعتقدونها.
نرى أيضاً أن بعض مشاهد الترابط بين جنود الفرقة مُبالغ فيها. كما لو أننا شاهدنا أي فيلم عن الحرب صُنع بشكل جيد قبل عام 1998م- فإننا سنراه يحاول إظهار الجندي الألماني كشخص جيد، لأسباب إنسانية- لكننا لن نجد ذلك في هذا الفيلم. ربما حاول سبيلبيرج ورودات أن يتجنبا الظهور بشكل مُحايد، والذي كان سائداً وقتها، وبرعا في ذلك.
ليس هناك تمجيد للحرب في فيلم "إنقاذ الجندي رايان"، لكن جحيمه الدراماتيكي، أُظهر بشكل فائق الذكاء.



سينما

من "بورسعيد" إلى "الممر":

أفلام الحرب في السينما المصرية



جورج صبحي

مصر

قليلة جداً هي أفلام الحرب فى السينما المصرية، وحتى في السينما الأمريكية عندما نُقارنها بعدد الأفلام المُنتجة سنوياً في هوليوود نظراً للتكلفة الضخمة والباهظة لمثل هذه الأفلام والتي تحتاج إلى ميزانية كبيرة جداً تساوى إنتاج أكثر من عشرة أفلام من النوعيات الأخرى، فما بالك بإنتاج مثل هذه الأفلام في السينما المصرية التي دائماً ما تعاني من أزمات على مَر عصورها المُختلفة، فمثل هذه الأفلام لا يمكن لها أن تتم وتُنفذ إلا بمُشاركة الدولة في الإنتاج، سواء المُشاركة المادية، أو المُشاركة العينية بالمعدات والأفراد وتقديم المعلومات وما إلى ذلك من مُساهمات يمكن معها إنتاج أفلام الحرب بصورة تقترب من الواقع الذي حدث، وإلا تصبح مُجرد أفلام كرتونية تدعو فى الكثير من الأحيان إلى الضحك والسُخرية.

فأفلام الحرب تُعرف بأنها هي الأفلام التي تضُم قصص المعارك الحربية، وقصص الإنقاذ والهروب، وإذا ما طابقنا هذا التعريف على الأفلام الحربية التي أنتجتها السينما المصرية؛ نجدها قليلة جداً إذا ما قارناها بإجمالي إنتاج السينما المصرية كله، مع العلم بأن كثير من الأفلام المصرية التي تناولت الحروب في موضوعاتها لم تكن أفلام حرب صِرفة، بل كانت أفلام إما تاريخية، أو سيرة ذاتية، أو دراما وتناولت في جزء منها أحداث الحروب، وهذه لا تُعرف بأنها أفلام حرب أو أفلام حربية.

بدأت السينما المصرية بإنتاج مثل هذه الأفلام التي تتناول في جزء من موضوعاتها الحروب عام 1948م بفيلم "فتاة من فلسطين"، إنتاج "عزيزة أمير"، أو الذي أُطلق عليها "أُم السينما المصرية"، وكتبت له القصة والسيناريو، وأخرجه "محمود ذو الفقار"، وقد تناول الفيلم في وقت مُبكر جداً موضوع القضية الفلسطينية، إلا أنه كما قلنا لا يعتبر من الأفلام الحربية، وكذلك فيلم "أرض الأبطال" إنتاج عام 1953م، وهو أيضاً يتناول أجواء حرب

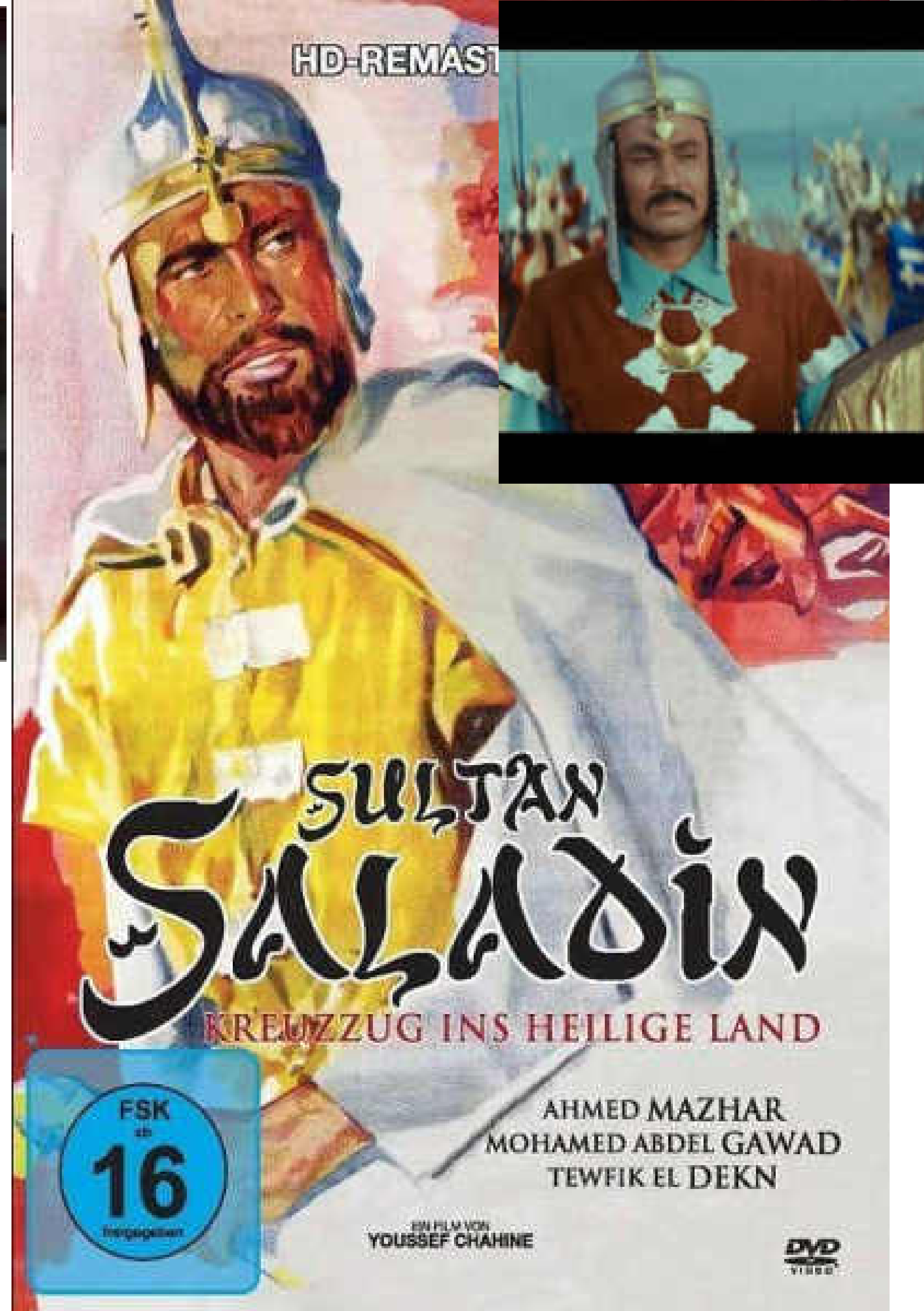




فلسطين 1948م، إلا أنه لا يعتبر أيضا فيلم حربي، ثم فيلم "أرض السلام" إنتاج عام 1957م، وهو يتناول قصة المُناضلين الفلسطينيين الذين يريدون تحرير قريتهم من سيطرة الإسرائيليين، وعُرض الفيلم في شهر مارس، لكن في نفس العام كانت السينما المصرية على موعد مع أول فيلم مصري حربي حقيقي بالمعنى المعروف وهو فيلم "بورسعيد" الذي عُرض في شهر يوليو من نفس العام 1957م، وهو يتناول العدوان الثلاثي على مصر، وتحديداً مدينة بورسعيد التي تصدى شعبها بعد أن تحول كله إلى مقاومة شعبية ضد العدوان أمام ثلاث دول، وقد صُور الفيلم وعُرض بعد أقل من 7 أشهر فقط من جلاء العدوان الثلاثي على مصر في 23 ديسمبر 1956م، وقد صُورت المشاهد الخارجية منه في الأماكن الحقيقية للأحداث، ويذكر الفنان "فريد شوقي"- وهو مُنتج الفيلم وبطله- أنه تم استدعائه من قِبل الرئيس "جمال عبد الناصر" وبحضور كل من "أنور السادات"، و"عبد الحكيم عامر"، وتم تكليفه بعمل فيلم عن العدوان الثلاثي على مصر، وفي هذا يتضح لنا ما تم قوله سابقاً بأن أفلام الحرب يصعب أن يتم إنتاجها بعيداً عن معاونة الدولة وتذليل العقبات لمُنتجيها حتى يتم إنجازها في أفضل صورة مُمكنة، وهذا ما توافر في فيلم "بورسعيد" الذي يعتبر البداية الحقيقية لأفلام الحرب في مصر، حيث بَرع المُخرج ومُؤلف الفيلم "عز الدين ذو الفقار" في إظهار شراسة المعارك الحربية التي شنتها ثلاث دول على تلك المدينة الصغيرة الباسلة، بورسعيد، وتم توفير كافة الإمكانيات من قِبل الدولة له ليخرج الفيلم في أبهى صورة تليق بتلك الحرب والمقاومة التاريخية لشعب مدينة بورسعيد، ورغم عدم استخدام تقنيات كبيرة في هذا الفيلم إلا أن المُخرج "عز الدين ذو الفقار" استطاع بأقل التقنيات والحيل السينمائية أن يقدم لنا فيلما يعتبر ملحمة سينمائية متوازية تقف على قدم المساواة من الملحمة الأصلية للمقاومة الشعبية للعدوان الثلاثي، وفي المُقابل لم يبخل الفنان "فريد شوقي"- مُنتج الفيلم- عليه بكل الإمكانيات المادية التي تحتاجها مثل هذه الافلام للدرجة التي جعلته يخسر كثيراً مما وضعه في إنتاج الفيلم من أموال نظراً لعدم استطاعته تسويقه خارج مصر وعرقلة ذلك من قِبل عدة دول، الأمر الذى يعتبر بمثابة عدوان آخر على مصر، ولكنه عدوان سينمائى، حتى تستطيع الدول المُعادية لمصر وقتها إخفاء تفاصيل جريمتها النَكراء على البلدة الصغيرة، بورسعيد، والتي فضح الفيلم تفاصيلها.

كان فيلم "بورسعيد" هو نقطة البداية الحقيقية لأفلام الحرب في مصر، وبدأت من بعده السينما المصرية، على فترات مُتباعدة، إنتاج الأفلام الحربية ولكنها عادت مرة أخرى للأفلام التي تتناول موضوعاتها بعضاً من مشاهد الحروب ولا تعتبر أفلام حربية حقيقية مثال فيلم "طريق الأبطال" عام 1961م الذي تتضمن في قصته حرب فلسطين أيضاً، ثم فيلم "صراع الجبابرة" في العام التالي 1962م.

كانت السينما المصرية على موعد مع الفيلم الحربي التاريخي الكبير، الذي يعتبر المحطة الثانية الحقيقية في إنتاج أفلام الحرب في مصر، وهي محطة الفيلم الأيقوني الخالد "الناصر صلاح الدين" للمُخرج المصري العالمي "يوسف شاهين"، ومن إنتاج المُنتجة الكبيرة "آسيا" التي أشهرت إفلاسها في أثناء إنتاجها لهذا الفيلم بسبب ضخامته الإنتاجية الكبيرة، وعدم التنازل في أي من عناصره الفنية من قِبل مُخرجه "يوسف شاهين" الذى أُسند إليه إخراج الفيلم بعدما كان مُخرجه هو "عز الدين ذو الفقار"، وبسبب ظروفه الصحية لم يستطع إخراجه، واختار للمُنتجة آسيا "يوسف شاهين" مُقنعاً إياها بأنه هو المُخرج الوحيد في مصر الذي يستطيع إخراج مثل هذا الفيلم، ومُقنعاً أيضاً "يوسف شاهين" بإخراجه له ليصبح "الناصر صلاح الدين" من أفضل 100 فيلم في تاريخ السينما المصرية، ويصبح علامة مُضيئة شديدة التميز والتفرد في تاريخ السينما المصرية عامة، وفي تاريخ الأفلام الحربية



خاصة، فقد تم التحضير له على مدار 5 أعوام كاملة وكتب السيناريو والحوار له الأدباء "يوسف السباعي"، و"نجيب محفوظ"، و"عبدالرحمن الشرقاوي"، و"محمد عبدالجواد"، وهو يعتبر فيلم حربى تاريخى سيرة ذاتية لم يسبق له مثيل في السينما المصرية في ضخامته وتميزه في كافة عناصره، وللأسف لم يأت بعده إلى الآن فيلم يُضاهيه أو حتى يقترب من مستواه الفني في هذا النوع من الأفلام، فقد يمكن القول: إن صُناع هذا العمل قد وصلوا إلى حد الاقتراب من الكمال في كل عناصره، وحتى عندما أَشهرت مُنتجته "آسيا داغر" إفلاسها تدخلت الدولة بأوامر من الرئيس "جمال عبد الناصر" في المُساندة بأفراد الجيش المصري؛ ليقوموا بعمل المجاميع من الجنود في المعارك الحربية بالفيلم؛ للتخفيف من أزمته الإنتاجية حتى يمكن إنجازه وإكماله ليخرج للنور، وبالفعل تم إنجاز العمل وخصوصاً المعارك الحربية التي كانت شديدة التعقيد والصعوبة في تنفيذها ليصبح فيلم "الناصر صلاح الدين" هو الفيلم الحربي الأيقوني والأهم في السينما المصرية حتى الآن، وليصبح أيضاً هو آخر الأفلام الحربية الحقيقية والكبيرة في حُقبة الستينيات لتُغلق صفحة في التاريخ بمأساة نكسة 1967م، وتبدأ صفحة جديدة وحُقبة جديدة في مصر وفي السينما المصرية وفي تاريخ إنتاج أفلام الحرب في مصر بانتهاء الستينيات وبداية السبعينيات والاستعداد لمعركة النصر.

مع تبدد أحلام القومية العربية وكل أهداف وشعارات ثورة 23 يوليو الأخرى بدأ عقد السبعينيات بإحباط شديد لكل فئات الشعب تقريباً، زاد مع رحيل الرئيس "جمال عبد الناصر" فى 28 سبتمبر 1970م، وكأنه زمن بالكامل يرحل، وترحل معه آماله وطموحاته وأحلامه، ليبدأ زمن جديد بهزيمة عسكرية لم يسبق لها مثيل في تاريخ العسكرية المصرية، مما انعكس بالطبع على السينما والسينمائيين وخصوصاً الشباب، فقد وُلِد جيل جديد من السينمائيين، جيل تعلم السينما في مصر وليس خارجها، جيل تَربى وترعرع على أحلام ثورة لم تَعد موجودة، كل هذا أحدث حالة كبيرة جداً من التخبط لدى الجيل الصاعد وقتها جعل أول أفلام السبعينيات الحربية يكون فيلم "أغنية على الممر" من إنتاج عام 1972م، أى قبل العبور بعام، فيلم كتب له السيناريو والحوار "مُصطفى محرم" عن مسرحية "لعلي سالم" وأخرجه في أولى تجاربه الإخراجية "علي عبد الخالق"، وكلاهما من جيل السينمائيين الجُدد وقتئذ، فقد عكس الفيلم إحباط ويأس هذا الجيل في فيلم حربي



من نوع خاص جداً، يمزج ما بين الحرب وكواليس حياة الجنود قبل هذه الحرب وآمالهم فيما بعد الحرب، ليصبح "أغنية على الممر" فيلما حربيا شَاعريا شَجيا، لا يركز على المعارك الحربية قدر ما يركز على كواليسها ومشاعر أبطالها، ويكون فاصلا ما بين أحلام وسينما الستينيات الحربية، وأفلام ما بعد ذلك بعام واحد من الأفلام الحربية التي تناولت معركة النصر والعبور.

يأتي في نفس العام فيلم آخر عن نكسة 1967م، لكنه أبعد ما يكون عن الفيلم الحربي، وهو فيلم "العصفور" "ليوسف شاهين".

ثم يأتي عام 1974م لتنتج السينما المصرية أكبر عدد من الأفلام الحربية في تاريخها دفعة واحدة، وذلك بالطبع لتأريخ نصر أكتوبر سينمائياً، ولكنها أفلام متفاوتة في الجودة والمستوى الفني، ومستوى إخراج المعارك الحربية تبعاً لمُخرجيها واستناداً على سيناريوهات مُختلفة كان أفضلها قصة الكاتب الكبير "إحسان عبد القدوس" وحواره أيضاً في فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبى"، سيناريو "رأفت الميهي"، و"رمسيس نجيب"، وإخراج "حُسام الدين مُصطفى"، فقد خَلد هذا الفيلم حرب أكتوبر في أفضل نسخة لها سينمائياً، وقد ساعد على هذا أنه أول الأفلام التي صُورت في الأماكن الحقيقية بمُجرد الإعلان عن النصر والعبور حتى قبل أن تنتهى المعارك ويبدأ وقف إطلاق النار، إلى درجة أن باقي الأفلام التي أُنتجت في نفس العام بعده مُباشرة كانت تأخذ الكثير من مشاهد المعارك الحربية منه، وقد أصبح هذا الفيلم أيقونة حرب أكتوبر السينمائية، وأصبح الفيلم الأول المُرشح للعرض كل عام في التلفزيون والقنوات الفضائية للاحتفال سنوياً بنصر أكتوبر، وهو الفيلم الأقوى عن حرب السادس من أكتوبر بسبب أنه رَكز كل التركيز على المعارك الحربية والعبور؛ مما جعله فيلما حربيا من الطراز الأول، تبعه أفلام يمكن أن تعتبر أفلاماً درامية تحتوي على بعض مشاهد المعارك الحربية، وليس أفلام حرب مثل أفلام: "بدور"، و"الوفاء العظيم" من إنتاج نفس العام، وفيلم "حتى آخر العمر" من إنتاج العام التالي، إلا أنه يوجد فيلم في نفس عام 1974م، وهو فيلم "أبناء الصمت" الذي جمع ما بين الدراما والمعارك الحربية، ولكنه رَكز على حَال المُجتمع المصري أثناء الحرب، ثم بعد ذلك بعدة سنوات، وتحديداً عام 1978م، أَنتجت الفنانة الكبيرة "ماجدة الصباحي" فيلما أَنضج من حيث موضوعه وتناوله للحرب، ويمكن أن يكون ذلك راجع إلى أنه تَمهل في تصوير وتناول الحرب عكس ما سَبقه من أفلام وهو فيلم "العمر لحظة" الذي يجمع أيضاً ما بين الدراما والمعارك الحربية حَاله في ذلك حال فيلم "أبناء الصمت" لنفس المُخرج "محمد راضي".

بذلك الفيلم اختتم عقد السبعينيات أفلامه الحربية بهذه المُحصلة الهزيلة من الأفلام التي إذا ما قُورنت بحجم الحرب والنصر الذي حدث في أكتوبر 1973م لا يمكن أن تضاهي هذا الحدث الجَلل بأي شكل من الأشكال.

تَعبر بعد ذلك حُقبة الثمانينيات بلا أي أفلام حربية، مع وجود أفلام درامية تتناول بعض من مشاهد الحرب ولا تعتبر أفلام حربية على الإطلاق مثل افلام: "زمن حاتم زهران"، و"كتيبة الإعدام" وغيرها.

إلى أن نصل إلى التسعينيات وأفلام





التلفزيون التي تناولت الحرب ولا يمكن أيضاً اعتبارها أفلاما حربية مثل فيلم: "حكايات الغريب" الذي تناول حدوتة درامية حدثت أثناء حِصار مدينة السويس، ثم فيلم "الطريق إلى إيلات" الذي أصبح علامة بارزة في ذاكرة جيل الثمانينيات والتسعينيات من كثرة عرضه وقتها وإلى الآن، ومشاهده التي تُثير الحنين إلى حُقبة التسعينيات أكثر ما تُثير الذاكرة إلى حُقبة أحداث الفيلم التي تدور عام 1969م عن عملية تدمير ميناء إيلات الإسرائيلي.

ثم يأتي فيلم تم وضعه في العِلب ومنعه من قِبل الرئيس الأسبق "حسني مبارك" لمُجرد أنه يذكر الدور المهم الذي لعبه سلاح الدفاع الجوي من دون ذِكر دور الأسلحة الأخرى في الحرب وعلى رأسها بالطبع سلاح الطيران الذي كان قائده الرئيس الأسبق؛ الأمر الذي جعل الأوامر تصدر وقتها بمنع عرضه وهو إنتاج عام 1999م، ليُعرض أول مرة بعدها بـ15 عاما كاملة في 2014م، وهو الفيلم التلفزيوني "حائط البطولات"، الذي يعتبر فيلم حربي متواضع جداً من حيث المستوى الفني.

تبدأ الألفية الثالثة وتبدأ معها محاولة جديدة لعودة الأفلام الحربية للسينما بإنتاج تلفزيوني في عام 2004م بفيلم "يوم الكرامة" عن إغراق المُدمرة إيلات، والذي عند مُشاهدته ينقسم تقييمك له كفيلم حربي، فنصفه الأول عن معركة الطوربيد المصري يمكن وصفه بالمُمتاز كفيلم حرب

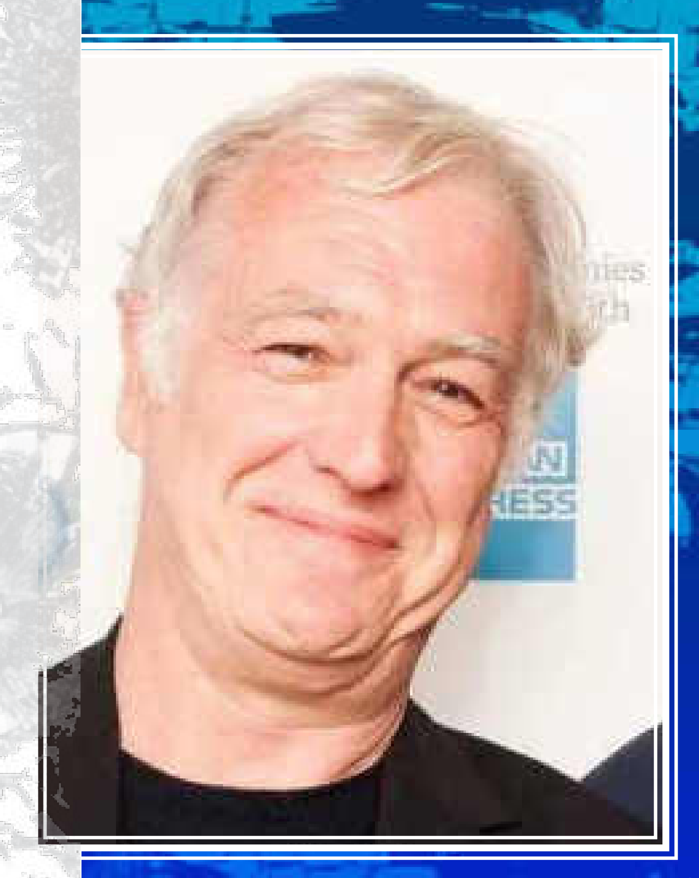


من الطراز الأول، عكس نصفه الثاني الذي يتناول إغراق المُدمرة إيلات، والذي يعتبر كرتوني إلى حد كبير، ناهيك عن المستوى التمثيلي المتواضع جداً من قِبل كَاست الفنانين، الأمر الذي يُثير التَعجُب حينما تَعرف أن المُخرج هو "علي عبد الخالق" الذي أخرج أول أعماله، كما ذكرنا في السابق، فيلم "أغنية على الممر" 1972م.
لتمر بعد كل ذلك سنوات عُجَاف لا تظهر فيها أي بَارقة أمل في إنتاج فيلم حربي مصري جيد، ناهيك عن أفلام أشبه بأفلام المقاولات مثل فيلم:
"الكتيبة 418" عام 2015م، وفيلم "أسد سينا" عام 2016م.
إلى أن يتحرك مُخرج بحجم "شريف عرفة" ويكتب ويُخرج فيلم "الممر" عام 2019م ليُصبح عودة في مُنتهى القوة لأفلام الحرب في السينما المصرية بعد طول غياب وحنين لها، ليروى هذا الفيلم طول ظَمأ عند الجمهور المصري للفيلم الحربي جيد الصُنع المَبني على سيناريو قوي ومستوى إخراج للمعارك الحربية يُضاهى المستوى العالمي لمثل هذه الأفلام، ويلقي المُخضرم "شريف عرفة" بهذا الفيلم حَجراً في ماء ظل راكداً لعقود وسنوات، ويقدم فيلماً حربياً خالصاً يُعيد للأذهان أفلاما قليلة جداً من حيث العَدد، قوية جداً من حيث التأثير فينا كشعب وجمهور السينما المُتعطش لمثل هذه الأفلام.
يُعرض فيلم "الممر" بالسينمات مُحققاً إيرادات بلغت 75 مليون جنيها داخل مصر، ليتم بعدها مُباشرة، على غير المتوقع، عرضه تلفزيونياً على القنوات الأرضية والفضائية معاً في يوم نصر أكتوبر من نفس العام، ليتابعه 100 مليون مُشاهد مصري، وعدد لا يمكن إحصاءه ولا بالتقريب من الجمهور العربي، ليؤكد هذا على عودة الزخم لأفلام الحرب في السينما المصرية، ويؤذن هذا بأكثر من فيلم يَجري تحضيرهم الآن عن معارك حربية مُعاصرة وتاريخية مثل فيلمي:
"53 دقيقة" الذي يتناول معركة المنصورة الجوية التي وقعت عام 1973م، ويُعد أول فيلم حربي عن هذه المعركة التي تعد أطول معركة جوية في التاريخ الحديث، ويرصد دور رجال القوات الجوية الذين قدموا ملحمة وطنية وتصدوا لمحاولات الطائرات الإسرائيلية في تكرار ما حدث في 5 يونيو 1967م وشَن غارات جوية على سيناء والدلتا والقاهرة ووادي النيل لمُدة 3 ساعات، وفيلم "السِرب" الى يتناول الضربة الجوية المصرية على تنظيم داعش الإرهابي في ليبيا عام 2015م.
ليعود مُجدداً الفيلم الحربي في السينما المصرية بقوة وبإمكانيات فنية وتقنية غير مسبوقة من قبل، ويعود حَنين وانتظار الجمهور لإنتاج مثل هذه الأفلام التي تُخلد جزءا من تاريخنا الحربي والعسكري شديد الأهمية لنا، ويعود انتظارنا الذي نَأمل أن لا يطول ثانية لأفلام الحرب في السينما المصرية.



سينما

وداعا للسلاح : فيلم أعظم مما أدرك إرنست همنجواي



جيوف أندرو/ المملكة المتحدة

ترجمه عن الإنجليزية:
مُصطفى سنون
المغرب

تم تحويل رواية الحرب العالمية الأولى "وداعا للسلاح" الكلاسيكية والعاطفية إلى فيلم بعد سنتين من إصدارها لأول مرة من طرف "إرنست همنجواي"، إذ يُحتمل أن يكون فيلم "فرانك بورزاغ" "وداعا للسلاح" لسنة 1932م قد سبب قلقا للمُؤلِف، لكنه يستحق رغم ذلك إعادة الاكتشاف كنشيد مُنعش للحُب زمن الحرب.

جيوف أندرو

كتب "دافيد طومسون"- صاحب مُؤَلَف القاموس السيري للفيلم وكتب أخرى قيّمة حول السينما- مقالا مُتميزا ومُضيئا في عدد يونيو من مجلة "بصر وصوت" يبين فيه الطريقة التي تم بها تصوير الحرب العالمية الأولى في الأفلام. لا تظهر البراعة فقط في السلسلة الكاملة من الأفلام التي غطاها طومسون- حيث معرفته الموسوعية ببعض مجالات تاريخ السينما معروفة جدا- بل تتجلى أيضا في التذكير بأن الأفلام في الغالب الأعم تقول لنا الأكاذيب.

ارتبط لجوء السينما الدائم نحو التضليل بالموت الإنساني، فلا يعزى هذا الأمر إلى إيمان هوليوود ومُقلديها بإمكانية الحصول على مال وفير عبر النهايات السعيدة عوض أخرى حزينة. إن الموت في الحقيقة شيء مألوف في السينما على نحو لا يُصدق- إنها حاضرة في كل الأوقات والأماكن كما هو عليه الحال في الحياة الواقعية- إذ نادرا ما يتم وصفها وبحثها بالصدق المطلوب، وعلى غرار ذلك يتم توظيفها، غالبا، كنوع من زر السرد؛ لاستنباط رد خاص من المُتلقي؛ خوفا كان أم قلقا، حزنا أم اشمئزازا، ضحكا أم انتقاما، أم حتى ابتهاجا، فنحن مدعون في أحايين كثيرة للتأمل فقط، وبشكل دقيق، ماذا يشبه حقا أن تجرب النهاية الوشيكة والفعلية لحياة شخص ما أو عزيز ما.

إن ذلك يعتبر المُبرر الوحيد الذي يفسر لنا لماذا سببت الحرب- حيث يتكاثر الموت- في ظهور جميع أشكال الخدع السينمائية- هناك مُبررات أخرى بالطبع، وهي



مُرتبطة على وجه الخصوص بأهداف دعائية، لكني لن أتطرق إليها الآن- ويمكن افتراض لماذا، مثلما أشار طومسون في مقاله، لم يعر إرنست همنجواي- الذي يفتخر بنفسه على نحو فج وبإخلاص لا يحتمل العبث- الاهتمام اللازم لفيلم "فرانك بورزاغ" وداعا للسلاح 1932م الذي عمل على تحويله من رواية شبيهة بسيرة ذاتية تم نشرها قبل سنتين.

لكن ربما لا ينبغي أن نصدق هذا الترفع: فالكتاب غالبا ما يرفضون تحويل أعمالهم خصوصا إذا ما كانت القصة المعنية، كما هو الحال هنا، تنبني على ذكريات وتجارب شخصية. بالإضافة إلى هذا الأمر، إذا قبل شخص ما أن الفيلم ليس أمينا بالإجمال إلى مصدره، لا يتبع ذلك أتوماتيكيا أن الفيلم غير جيد.

لا ينبغي علينا أن ننسى أن بعض الأفلام الجميلة جدا صُنعت من كتب غير جيدة، وأن العديد من الأعمال الأدبية العظيمة اعتُبرت من المُتعذر جعلها فيلما unfilmable. إن جودة الأول لا تمت بصلة إلى جودة الآخر، وبالإمكان أن يكون الفيلم ومصدره كليهما جيدين بالتساوي- أو غير جيدين بسبب ذلك الأمر- لكن بفعل دواع مُختلفة كليا. إن الكتاب والفيلم ليسا قطعا بالشيء نفسه، إذ نتوقع ونحصل على أشياء مُتباينة منهما. بالنتيجة، حين تقييم "وداعا للسلاح" لبورزاغ لا ينبغي اعتبار الآراء هل الفيلم وفي للرواية المصدر أم لا، جيد أيضا مثلها أم لا انشغالا رئيسيا، ما يهم بالضبط هو كيف يشتغل الفيلم على نحو أفضل كفيلم. وأعتقد بالنسبة لي أنه كان مُمتعا إلى حد كبير في هذا النطاق، إنه تحفة فنية جميلة مثل أي شي، أما التبخيس الذي يطال الآن عمل بورزاغ فهو مُفبرك.

إنه أحد أعظم المُخرجين الأمريكيين الأكثر نجاحا خلال أواخر العشرينيات والثلاثينيات؛ حيث إنه يتعرض اليوم للنسيان بشكل كبير، لأن أفلامه من جهة لا تُعرض إلا نادرا، وربما من جهة أخرى أن أعماله لم تعد موضة اليوم بسبب نزعته الرومانسية الفريدة وسمتها شبه الغامضة والمُتعالية- رغم السعادة الكبيرة التي يحسها العديدون من رواد السينما أثناء مُشاهدة أعمال حديثة جدا تزعم أنها ذات طبيعة روحية.

لكن هذه الميزة الواضحة- التزامه العميق بالجانب العاطفي والحميمي لحياة شخصياته بشكل قوي جدا إلى حد يسمح للحُب بالانتصار بشكل لافت على الفقر واليأس والاضطهاد، بل حتى على الموت ذاتها- تجعل أفلامه مُثيرة على نحو بارز، وحديثة بشكل باهر إلى حد المُفاجأة.

تعتبر "وداعا للسلاح" مثالا مُثيرا وصادما لبراعته الفنية. اشتملت على مُميزات

هيمنجواي

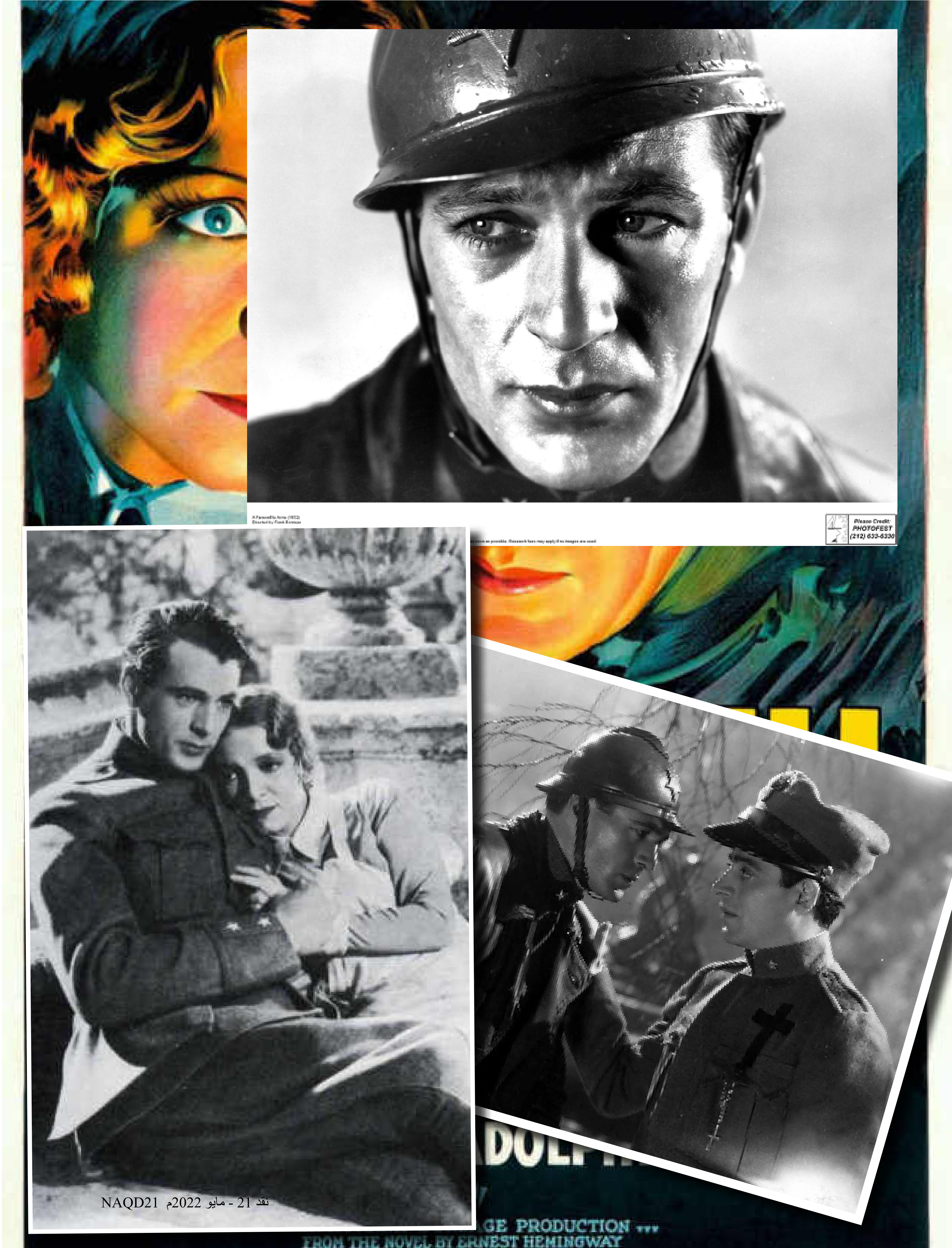
فرانك بورزاغ

عديدة على كل حال: شخصية كاري كوبر هو ذلك الأمريكي المهووس بالجنس والمُتغطرس الذي يشتغل خادما مع فرقة الإسعاف الإيطالية، هيلين هايس تلك المُمرضة الإنجليزية اللطيفة التي سقط في حبها مُباشرة بشكل مُدهش، أدولف مينجو ذاك المُتطفل على البطل والصديق الحسود بشكل ماكر- ينادي باستمرار شخصية كوب "صغيري" ويبقى مُستيقظا طوال الليالي في انتظار عودته.

يعتبر استدعاء منظر التدمير الذي تخلفه الحرب مسألة في غاية الأهمية، فرغم أن المشهد الافتتاحي يسمح بظهور عمرها الآن من خلال توظيف الصور، تتميز السلاسل بنزعة تعبيرية غريبة مُرعبة، ووحشية قاتلة. وتسهم الإضاءة والتأليف وحركة الكاميرا ورقص المُمثلين في إخراج يتميز بكثافة مُعبرة إلى حد كبير.

بعد ذلك يوجد عشق مُتصاعد للموت بشكل مُدهش. في مُقابل ذلك يعمد صُناع الأفلام الآخرون، كما ذكرت آنفا، إلى توظيف مشهد الموت باعتباره بمثابة زر لإنتاج الدموع والشفقة والقلق، أو كل ما هو كامن في المُشاهد، ويتجنب هؤلاء مواجهة النهاية الأكثر واقعية للحياة البشرية على وجه الأرض، يقتحم بورزاغ هناك ويتمسك بها نقيض ما يمكن أن يذهب إليه كل من "كارل دراير"، و"إنجمار برجمان"، و"تيرانس دافيس"، إذا هم وصلوا إلى نتائج فذلك ليس من شأني، ما يهم هو الاعتراف بحتمية الموت، فأفلامهم تروم قول الحقيقة كما يبصرونها. تعتبر الحقيقة في فيلم "وداعا للسلاح" لبورزاغ مُؤلمة في الوقت ذاته، وبالمثل مُتجددة، وأيضا غامضة يتعذر فهمها مثلما هو الحُب في ذاته.


هيلين هايز وجاري كوبر


Please Credit:
PHOTOFEST
(212) 633-6330
GE PRODUCTION
FROM THE NOVEL BY ERNEST HEMINGWAY



سينما

السينما والحرب والحب



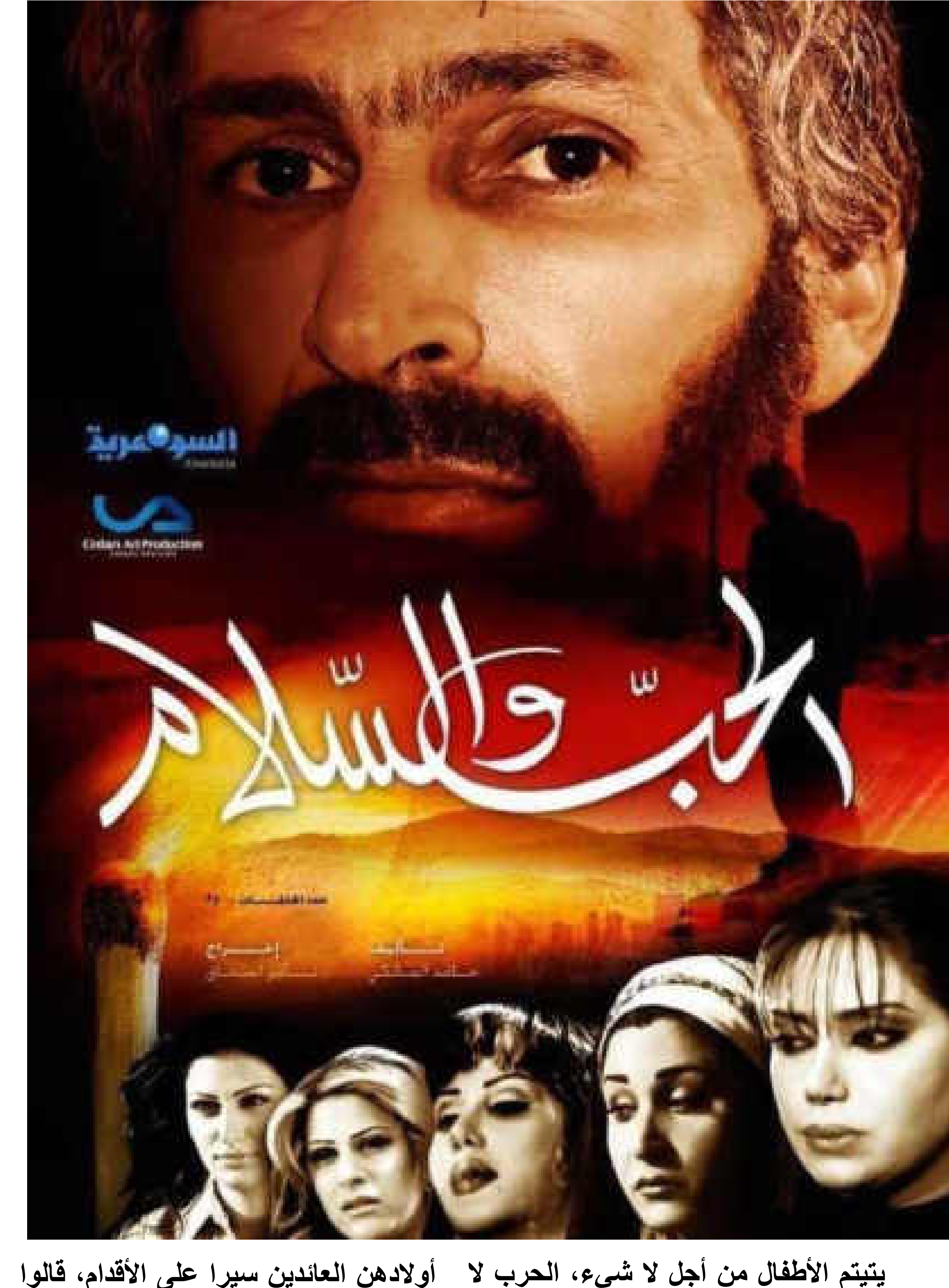
حامد المالكي

العراق

إذا كنت مُشاركا في حرب، وأردت الكتابة عنها، فهذا يعني أنك ستعيش الحرب مرتين، ما هذا الرعب المهين الذي يتعرض له كاتب يكتب عن حرب، بعد أن نجى منها صدفة، حدث هذا معي، عندما فكرت أن أحول مُسلسلي "الحب والسلام" 2009م إلى فيلم سينمائي من قبل جهة مُنتجة قبل أيام، اعترف إني غرقت بفرح المُؤلف عند تكليفه لكتابة سيناريو لفيلم، وبكآبة المُغامرة مرة ثانية، بل ستصبح ثالثة، لعيش الحرب، الحرب الحقيقة، وحرب كتابة المُسلسل، ثم حرب كتابة الفيلم، هذا ما لا استطيع تحمله، ما أن شرعت في الكتابة، حتى شممت رائحة البارود والدم وصوت القنابل "الذكية" التي كانت تسقط على "رؤوسنا"، ونحن نختبئ في غرف البيت المُرتجف من وقع هولها.

في فن الكتابة بمُختلف أنواعها، هنالك قول مأثور: "لا تكتب عن تجربة لم تعشها"، تجد مثل هذه العبارات في كتب تعلم الرواية والسيناريو والكتابة الإبداعية بصورة عامة، أتفق مع هذا القول، لكن الكتابة للحرب، تختلف قليلا؛ لأنك ستصبّ الدموع على الأوراق البيضاء، بدلا من الحبر، حدث هذا معي، ومع غيري من الكتاب، لذلك لا أفضل مشروعا كتابيا، مصيره هزيمة إبداعية!

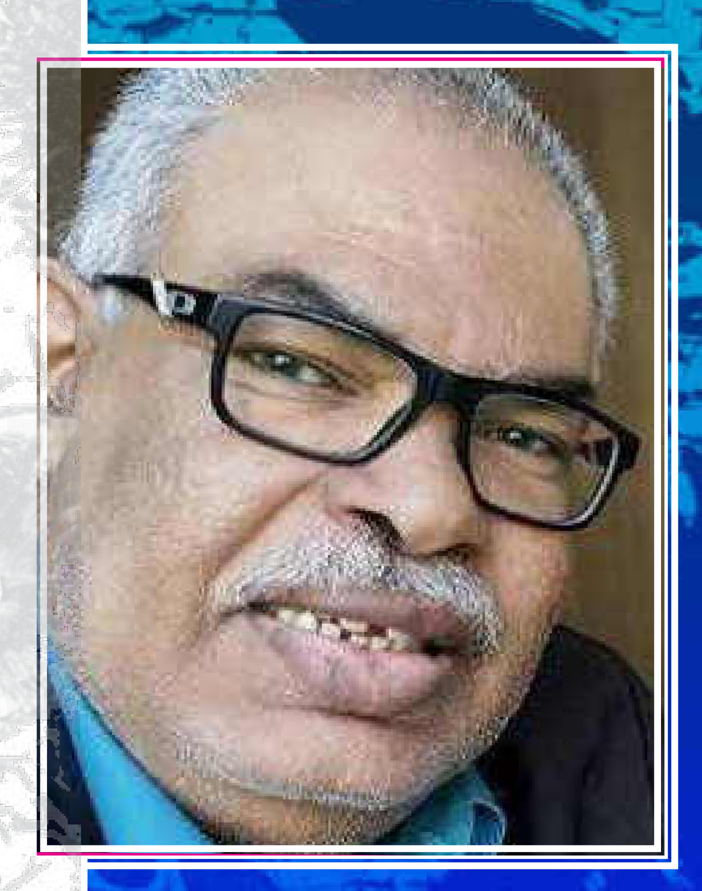
ما البديل؟ قبل أيام شاهدت مُسلسلا ألمانيا يتحدث عن الحياة في ألمانيا بعد الحرب، ألمانيا المُنهزمة من الحرب، مُنقسمة إلى عدة دول، كل دولة تسيطر عليها دول عظمى، أهمها أمريكا وروسيا، والجواسيس، يتنقلون بين الشعب المُنسحق، يتصيدون الفرص لضم أراضي أكبر، لما سيعرف لاحقا باسم، ألمانيا الغربية، وألمانيا الشرقية، كانت المشاهد في هذا المُسلسل، أكثر إيلاما من مشاهد الحرب التي تصورها السينما، هذا ما فات كتابا كبار، في العراق مثلا، ومصر وسوريا، هذه الدول التي خاضت حروبا مصيرية عديدة، نعم، فالحرب تبدأ عندما تنتهي، عندما تتجول الأرملة باحثة عن شبح زوج، وعندما



يتيتم الأطفال من أجل لا شيء، الحرب لا شيء في النهاية، سوى هذا الضياع.
لا أريد أن أتحدث في السياسة، فلا أحب الحديث عن العهر، لكننا في العراق، عشنا ثلاثة حروب عسكرية، مُنذ عام 1980م، ورابعة كانت مع الإرهاب، لو نقلت تفاصيلها في فيلم سينمائي، سيكون أخرسا، قياسا للأهوال التي عشناها بعد الحرب. هنا تكمن عبرات القلم، فلا تدري عماذا تكتب، عن فرحة انتهاء الحرب، أم لؤم بدايتها بثوب آخر؟
بعد حرب 2003م، كنت أسير في الشوارع، أنظر إلى البنايات المُهدمة، والجثث التي تنتظر من يدفنها، ولهفة الأمهات على أولادهن العائدين سيرا على الأقدام، قالوا لنا: الحرب انتهت، الحرب انتهت، قلت مع نفسي: "الحرب الآن بدأت"، كانت هذه نفس عبارة أبي عندما جئته عام 1988م هاتفا: "حجي حجي، بُويَّ" الحرب انتهت" قال بصوت مُنكسر: "لا بابا، الحرب الآن بدأت".
في تاريخ العراق الفيلمي، أنتجت دائرة والسينما والمسرح عدة أفلام حربية إبان فترة الثمانينيات، منها فيلم "الحدود المُلتهبة"، و"المهمة مُستمرة"، و"شمسنا لن تغيب"، و"الشهداء أكرم منا جميعا"، و"المنفذون"، و"البيت"، و"صخب البحر"، و"عرس عراقي"، وغيرها من الأفلام، وهذه الأفلام كانت أفلاما تعبوية، تخدم أغراض الحرب، إذا ما استثنينا فيلم "البيت"، الذي كتبه المُمثل العراقي الرائد "خليل شوقي" عن قصة للشاعر والكاتب العراقي الكبير، يوسف الصائغ، هذه الأفلام ضاعت، ولم تبقَ سوى في رؤوس من اشترك فيها.
بعد هذه الأفلام، لم تنتج السينما العراقية أفلاما حربية ولا أفلام ما بعد الحرب، وإذا كان السبب هو ضعف السينما في العراق، فإن السبب الأكبر، هو حرية الكتابة التي كانت معدومة في ظل نظام صارم، لا يريد الحديث عن سيئات الحروب التي خاضها، ولكن العجيب، أن ما بعد 2003م، ومع تنفس نوع من الحرية في التعبير في العراق، لا نستطيع أن ننتج فيلما واحدا، تناول هذه الحروب، فقد ظهرت أفلام بسيطة، لا ترتقي لهول الفواجع التي عاشها العراقيون، تناولت ما بعد الحرب، وفترة الإرهاب، والسبب في ذلك يعود إلى ضعف الإنتاج الفيلمي في العراق، والذي أتمنى له النمو اليوم، حيث نشهد تنامي الإنتاج العالمي للأفلام والمُسلسلات، بعد شيوع ما يعرف بالمنصات.
أدعو كتابنا الشباب إلى البحث عن قصص الحرب وما بعدها، لتوثيق ما مرّ بنا من ألم وذل، على أن تقترح هذه الأفكار، الحب بديلا عن الحرب.



السينما والحرب



حسن حداد

البحرين

الحديث عن الحرب له الكثير من التداعيات في السينما، ولا شك بأن السينما والصورة المُتحركة بشكل عام، كان لها دورها الفعال في التأثير على مجريات الحروب مُنذ اكتشاف الفن السابع. فأفلام هوليوود الضخمة مثلاً التي انتجت عن الحرب كثيرة، ومُتعددة في مستوياتها واتجاهاتها.

من هذا المُنطلق، كانت السينما دوماً عنصراً مُهما وسلاحاً فعالاً لكافة الحروب. خذ على سبيل المثال، ذلك الاهتمام المُنقطع النظير الذي أولاه كل من هتلر وموسيليني للحرب، إبان الحرب العالمية الثانية. وأي راصد للأفلام التي عُرضت بعد أي حرب وفي أي بلد، سيجد بأنها قد سجلت الكثير من الحقائق والمجاهيل، التي كانت خافية عن هذه الحروب.

أفلام الحرب في هوليوود، كانت تتغنى في الغالب ببطولات وأمجاد الجيش الأمريكي. حيث كان فيلم الحرب سلاحاً أيديولوجياً في ماكينة الدعاية، التي صورت بطولات الجندي الأمريكي وتضحياته؛ دفاعاً عن العالم الحر وقيم الديمقراطية. وفيلم "أطول يوم في التاريخ" مثلاً، للأمريكي داريل زانوك، يعتبر أحد أبرز الأفلام التي كرست لبطولات الجندي الأمريكي الذي لا يُقهر في الحرب العالمية الثانية.

لم تقدم هوليوود عبر أفلام الحرب، قراءة موضوعية للوقائع التاريخية، بل قدمت أفلاماً استفادت من تلك الوقائع والأحداث لكي تسرد حكايات عن المعارك الحربية، وتتوصل من خلال عنصري الميلودراما والاستعراض إلى فبركة بضاعة هوليوودية يمكن ترويجها بسهولة في أنحاء العالم. ولم تقدم تلك الأفلام تجربة الحرب والرعب الحقيقي الذي يكتنفها، بل قدمت ديكوراً من صنع هوليوود، ولم يكن الدم الذي يجري في أفلامها سوى صبغة حمراء استبدلت بها هوليوود لون الموت الفظيع، ودمار الحرب، ودوي الألم الطويل في خنادق القتال، وجرح الحرب الذي يدمي في تاريخ الإنسانية.

في تجارب نادرة للسينما الأمريكية المُضادة، يقف ذلك

الفيلم الخالد "القيامة الآن"، الذي قدمه العملاق كوبولا، وصرف عليه كل ما يملك، متناولاً فيه حرب فيتنام، من وجهة نظر مُختلفة، ورؤية مُتشائمة عن ماهية الحرب وتأثيراتها النفسية على الجندي الأمريكي، كما تناول ذلك الدمار الذي تخلفه الحرب في أي مكان. هذا الفيلم أصبح أسطورة من أساطير أفلام الحرب الأمريكية.

هوليود هي السباقة دوماً إلى صُنع المُستحيل، فكل الحروب التي خاضتها أمريكا، كانت لها أفلامها الخاصة، كانت هناك أفلام حربية لكل مرحلة مُنذ الحرب العالمية الثانية، إلى حرب الخليج الثانية. وهي في الأول والأخير، أفلام تؤكد على تميز الجندي الأمريكي مُحملاً بعتاده المتطور تكنولوجيا، في دحر العدو. حتى الحرب التي خاضتها أمريكا وحلفاؤها ضد العراق، والتي سميت "بحرب الحرية"، سيكون لها أفلامها الخاصة أيضاً، أفلام لن تخلو بالطبع من سرد المُعجزات البطولية الخيالية للجندي الأمريكي.



Coming Home -العودة إلى الوطن
1977م

تمثيل: جين فوندا، جون فويت، بروس درن، روبرت جينتي سجت، بينيلوبي ميلفورد، روبرت كارادن، ماري جاكسون - إخراج: هال أشبي، قصة: نانسي دود، سيناريو وحوار: والدو سالت، روبرت سي جونيس، تصوير: هاسكيل ويكسلير، مُوسيقى: فرقة البيتلز، مُونتاج: دون زمميرمان، إنتاج: جيروم هيلمان.

حرب فيتنام هو موضوع هوليوود القديم/ الجديد، الحرب/ المأساة التي تولد عنها كمّ هائل من الخيبة والإحباط لدى المُحارب والإنسان الأمريكي على السواء. فقد قدمت هوليوود هذه الحرب في أفلام كثيرة أغلبها تناول الحرب بتأثيراتها النفسية وما خلفته من شروخ وانهيارات في المبادئ والقيم لدى الشعب الأمريكي، حيث الموت والدمار والمُعاناة وبالتالي تخريب نفسية الإنسان من الداخل.

فيلم "العودة إلى الوطن COMING HOME"، إنتاج عام 1977م، عن هذه الحرب التي امتد تأثيرها إلى ملايين الأسر الأمريكية، وظلت تُحرك الشارع الأمريكي لفترة طويلة. ولا يمكن لأحد أن ينكر على السينما دورها الكبير الذي لعبته في هذه الحرب، بل إنها حاربت في فيتنام تماماً كما حارب الجنود. ولأن هذه الحرب استمرت ما يقارب العشر سنوات، فقد كان رصيد الأفلام السينمائية التي تناولت هذه الحرب كبيراً ومتنوعاً. فكانت هناك أفلام صنعها مؤيدو الشعب الفيتنامي، وأفلام أخرى صنعها أعداء فيتنام في أمريكا والغرب، إضافة إلى الأفلام التي صنعها الثوار الفيتناميين أنفسهم. وحتى بعد نهاية الحرب، كانت هناك الأفلام الأمريكية التي تنتهج أسلوب النقد للحكومة الأمريكية، وتحكي عن تورطها في هذه الحرب التي تركت آثاراً جسدية ونفسية على من شارك فيها ومن عاصرها. لقد كانت حرب فيتنام هي ضمير أمريكا السيئ، لذلك سيظل



انعكاسها على الأدب والفن يطل علينا من حين إلى آخر.

إن فيلم "العودة إلى الوطن" يعلن صراحة بأنه ضد هذه الحرب، متناولاً ما خلفته من شروخ وانهيارات عند الفرد داخل المُجتمع الأمريكي، ومُتعمداً أن لا يقدم مشاهد للمعارك الحربية داخل فيتنام. والفيلم ككيان درامي يقوم على ذلك الثالوث التقليدي للأفلام الميلودرامية- الزوج، والزوجة، العشيق- لكنه يقدم هذا الثالوث على أرض مُلتهبة بالأحداث، فيغير من بناء وانفعالات الشخصيات، ليعطي مضامين وأفكار جديدة.

فالعشيق هو من خاض تلك الحرب، فتركت بصماتها على جسده وعقله فانطلق يحذر منها. والزوج هو المخدوع بالحرب وإعلامها، الذي يقوده إلى مصير مُؤلم هو الانتحار. أما الزوجة فهي الشاهدة على هذه المأساة التي أحرقت كل شيء.

تتحدث بطلة الفيلم "جين فوندا"، التي شاركت في الإنتاج وتدخلت في صياغة فكرته وجمعت مادته من خلال لقاءاتها مع الجنود العائدين من الحرب، فتقول: لقد اتخذت قراري بالمُشاركة في هذا الفيلم عندما شعرت أنه من خلال دوري يمكنني أن أقول الحقيقة التي يجب أن تُقال.

أما مُخرج الفيلم فقد استطاع، بعد أربعة شهور تصوير، وثمانية شهور إعداد للعرض، أن يقدم فيلماً إنسانياً قوياً ومُؤثراً، يحوي نسيجاً درامياً مُوحياً لفترة أواخر الستينيات، ويحمل تلك الخلفية الكئيبة لحرب فيتنام. يقول المُخرج "هال أشبي": نحن نتوجه برسالة الى المُجتمع العالمي، وبالذات هذا الجيل الجديد من الشباب الذي يعرف فقط بأنه كان هناك حرب شنتها أمريكا ضد فيتنام، حرب انتهت بالعار والهزيمة للجيش الأمريكي، ولكنه لا يعرف كيف أثرت هذه الحرب على مصائر الأسر والمُجتمع الأمريكي ككل.

رسالة الفيلم وصلت بشكل قوي ومُباشر للمُتفرج، حيث نتائج هذه الحرب أمامنا، هي جنود مشوهون في المُستشفيات، وآلام هذه الحرب هي النغمة الوحيدة والمُستمرة طوال الفيلم من خلال الأجساد المشوهة، ومن خلال علاقة الزوجة "جين فوندا" بالجندي المُقعد "جون فويت"، هذان المُمثلان قدما أداءاً قوياً ومُؤثراً، أضفى على الفيلم شاعرية ومُتعة جمالية، خصوصاً "جون فويت" الذي نال عن جدارة جائزة أفضل مُمثل في مهرجان كان الدولي عام 1978م.

Platoon-الفصيلة
1986م

تمثيل: توم بيرينجير، ويليم دافوي، تشارلي شين، فورست وايتاكير، فرانسيسكو كوين، ريتشارد إدسون - **إخراج:** أوليفير ستون، **سيناريو وحوار:** أوليفير ستون، **تصوير:** روبرت ريتشاردسون، **مُوسيقى:** جورجيس ديليرو، صموئيل باربر، **مُونتاج:** كلير سيمبسون - **إنتاج:** آرنولد كوبيلسون.

فيلم "بلاتون" 1986م يتناول حرب فيتنام من وجهة نظر مُخرجه "أوليفر ستون"، الذي كتب السيناريو أيضاً. ففي مُؤتمره الصحفي الذي عقده بعد عرض الفيلم في مهرجان برلين عام 1987م، أعلن بأنه يقدم وجهة نظر جديدة في هذه الحرب. ويعتقد بأن السبب الأول في هزيمة أمريكا في حرب فيتنام هم الجنود الأمريكيون

أنفسهم: لقد هُزمت أمريكا عندما ابتعد الجنود الأمريكيون عن الأخلاقيات أثناء الحرب، عندما قاموا بقتل المدنيين الآمنين من الأطفال والنساء في المُدن، عندما بدأوا يتشاجرون ويقتل بعضهم بعضاً في الغابات المُلتهبة بنار البارود وحرارة الشمس والأحقاد، عندما أخذوا يدخنون الماريجوانا لكي ينسوا أهوال الحرب.

يجسد المُخرج وجهة نظره هذه، من خلال شخصية جندي أمريكي في مُقتبل العمر اسمه "كريس"، وهو شاب من أسرة غنية هجر دراسته الجامعية لكي يتطوع في حرب فيتنام. فهو يبدأ الحرب حالماً مثالياً يتطلع الى خدمة وطنه. تحوله الحياة العسكرية في أدغال فيتنام الى وحش قاتل. فهو لا يقتل الجنود الفيتناميين فقط، وإنما يقتل قائد فصيلته الجريح انتقاماً لأحد أصدقائه من أفراد نفس الفصيلة. لقد جعل كريس من نفسه قاضياً وجلاداً في نفس الوقت. إنها تجربة شاب صغير بريء يدخل تجربة حرب مروعة، يقتل فيها الجنود الأمريكان كل من يقابلهم من الفيتناميين، حتى الشيوخ والنساء والأطفال.

يقدم المُخرج أوليفر ستون من خلال فيلمه هذا، إدانة جديدة لأمريكا وجنودها، كما يقدم إدانة لكل الحروب بشكل أو بآخر. لقد قدم المُخرج فيلماً مُتقناً في حرفيته، يُعد من بين أهم أفلام الحركة والتكنيك السينمائي الأمريكي، ولكن هذا لا يجعله يتميز كثيراً عن الجيد من أفلام حرب فيتنام. ورغم هذا، إلا أن الفيلم حاز على نجاح تجاري وفني هائل في أمريكا عند عرضه هناك. هذا إضافة الى ترشيحه لسبع جوائز أوسكار، وقد فاز بأربع منها، أهمها: أوسكار أفضل فيلم، وأوسكار أفضل إخراج. وقبل ذلك حصل المُخرج على جائزة الدب الفضي كأفضل مُخرج عن نفس الفيلم في مهرجان برلين الدولي



-بيرل هاربر
PEARL HARBOR
2001م

تاريخ العرض الأول: 25 مايو 2001م، النّوع: حربي/ دراما/ إثارة، التقدير: -PG 13 - زمن العرض: 183 دقيقة – بطولة: بن أفليك، جوش هارتنيت، كيت بيكينسال، إليك بالدوين، كوبا غوودنغ جر - تأليف: راندل والس - إنتاج: جيري بروكهايمر- إخراج: مايكل بي.

125 مليون دولار ضاعت في الهباء، هذا ما يمكن أن نقوله بعد مُشاهدتنا لفيلم "بيرل هاربر"؛ فهذه الميزانية الضخمة استغلت في إنتاج فيلم ضعيف المستوى، من ناحية السيناريو الرديء الذي لم ينجح في تقديم شخصيات ذات مصداقية تتناسب والحدث المُهم الذي تناوله الفيلم. كما أنه لم ينجح في صياغة الأحداث نفسها. وبدا السيناريو كأنه يقدم قصتين مُختلفتين، لكل منها مناخها الخاص. فقصة الحب لوحدها يمكن أن تكون فيلماً مُتكاملاً من دون حكاية قصف بيرل هاربر، ويمكن أن تحدث في أي زمان ومكان.

إن قصة الحُب المُصطنعة في الفيلم، تحكي عن راف و داني صديقي الطفولة، كبرا حتى

أصبحا مثل الأخوة، وكلاهما أصبح طيارا في قوات سلاح الجو، وأثناء عملهم في الجيش يقع راف في حُب هيلين المُمرضة في القوة البحرية. لكن ما أن بدأ حبهم في الظهور حتى تطوع راف في الحرب وذهب إلى أوروبا لمواجهة القوات النازية هناك. بينما توجه كل من داني وهيلين للعمل في القوات الموجودة في هاواي. وأثناء عملهم هناك جاء خبر يفيد بوفاة راف، فيتعلق داني وهيلين ببعضهما لإيجاد نوع من الراحة بينهما، وسُرعان ما يقعا في الحب. لكن راف ظهر في الساحة من جديد حيث لم يكن ميتاً كما قيل؛ مما سبب وجود بعض الحزازية بين هؤلاء الثلاثة. عودة راف تزامنت مع الهجوم الياباني على بيرل هاربر. وتزامناً مع الحادث قررت أمريكا القيام بمهمة انتحارية للهجوم على طوكيو، واختاروا كل من داني وراف في الفريق الذي سيقوم بها، مُعيدين بذلك حبهم لهيلين ليكون هو محور القصة. إنها حقاً قصة تقليدية شاهدناها كثيراً في أسوأ الأفلام الأمريكية.

أما بالنسبة للجزء الآخر من الفيلم، والخاص بقصف بيرل هاربر، فقد كان جزءاً مُبالغاً فيه، لم ينجح المُخرج في تنفيذه، حيث بدت المشاهد وكأنها مقاطع من ألعاب الفيديو، افتقدت لذلك الإحساس الخاص بينها وبين الشخصيات. هذا رغم تلك الإمكانيات الإنتاجية الهائلة المُتاحة، والفرصة الذهبية للمُخرج في استخدام إمكانيات الكمبيوتر الفنية. ولا يمكننا بالطبع، اعتبار هذا الجزء مُكملاً لقصة الفيلم الرومانسية المُصطنعة. والسؤال المطروح هنا: هل كان من الضروري على صُناع الفيلم، لتقديم فيلم عن معركة بيرل هاربر، اختلاق قصة الحُب الميلودرامية هذه لاستدرار دموع المُتفرج وهو يشاهد الكارثة التي عاشها الشعب الأمريكي آنذاك؟!

السينما العربية والحرب:

فيما يخص السينما العربية، في تعاطيها مع الحرب، وبالذات بالنسبة للأفلام التي تناولت حرب أكتوبر. فعلى مدار ربع قرن، لم تنتج السينما المصرية سوى تسعة أفلام روائية عن حرب أكتوبر. هذا عدا العديد من الأفلام التي ورد ذكر حرب أكتوبر بها وروداً عابراً، ومن هذه الأفلام: أبناء الصمت، الرصاصة لا تزال في جيبي، العمر لحظة، الوفاء العظيم، حتى آخر العمر، بدور، وأخيراً حكايات الغريب. ولم تسلم مُعظم هذه الأفلام من السمات التقليدية في السينما المصرية؛ فرغم كونها أفلاماً ذات طابعا عسكريا على ما يبدو ظاهرياً، فإنها تدخل بشكل قسري أحياناً حدوتة رومانسية تقوم دعامتها الأساسية على علاقة عاطفية بين البطل والبطلة.

في الواقع، إن السينما المصرية لم تشهد فيلماً عسكرياً بالمعنى السينمائي يعالج هذه الفترة، سوى فيلمين اثنين فقط هما: "أبناء الصمت"، و"أغنية على الممر" الذي تناول حرب 67.

فيلم "أبناء الصمت"، من إخراج الشاب- حينئذ- محمد راضي، يعتبر من أهم الأفلام التي تناولت حرب الاستنزاف، كما يؤكد بأن نصر أكتوبر لم يأت من فراغ. هذا إضافة إلى أنه يتلمس أسباب هزيمة حزيران من خلال وعي كامل بالظروف النفسية والاجتماعية والسياسية. ويقدم الفيلم بطولات الجندي المصري إبان حرب 1973م وما قبلها من حرب الاستنزاف بدءا من معركة رأس العش، وحتى لحظة العبور العظيم وتحطيم خط بارليف المنيع، ورفع العلم المصري على ضفة القناة الشرقية.

أما "أغنية على الممر" فهو العمل الأول لجماعة السينما الجديدة التي تكونت بعد هزيمة حزيران. الفيلم من إخراج علي عبد الخالق، ويتابع في أحداثه أربعة جنود وشاويش، في السابع من حزيران، يدافعون عن ممر عسكري ويقاومون دبابات العدو الزاحفة. وهم بلا مُؤن ولا ذخيرة كافية، وبلا اتصال مع القيادة. الخط العام للفيلم يحاول تقديم واقعة من حرب حزيران، تحكي عن صمود أولئك الرجال في وجه العدوان الإسرائيلي. وتناول هذا الحادث من قبل فنان سينمائي، تعتبر خطوة جريئة ومُهمة تلعب دوراً دعائياً يساعد على رفع معنويات الجنود العرب خلف خط النار.

السينما التسجيلية الوثائقية المصرية، كانت أصدق في تناولها للحرب، ليس لأنها سينما الحقيقة، وإنما جاء ذلك من حجم الصدق الفني الذي يحمله صانعوها؛ ففيلم مثل "جيوش الشمس" للمُبدع شادي عبد السلام، وفيلم مثل "صائد الدبابات" للمُخرج خيري بشارة، وفيلم مثل "جريدة الصباح" للراحل عاطف الطيب، لهي أفلام سجلت بواقعية تأثير هذه الحرب على النفس البشرية، نفسياً واجتماعيا.



محمود ياسين- أغنية على الممر


ميرفت أمين محمود مرسي نور الشريف
مديحة كامل أحمد زكي محمد صبحي
ابناء الصمت
يوسف السباعى
ماجدة
العمر لحظه
أحمد مظهر
محمد خيرى
أحمد زكى
حاتم ذو الفقار
شفيق جلال
حسين حلمى
وجيه نجيب
عطيه محمد



الحرب والسينما:
تقديم القيم الثقافية وفهم خاص للصراعات!



طارق البحار

البحرين

لطالما ارتبطت صناعة الأفلام بصُنع الأفلام الحربية، وغالبا ما يتم نشر التقنيات الحديثة للإدراك في ساحة المعركة قبل أن يتم تبنيها من قبل صناعات السينما في جميع أنحاء العالم- وهي عملية وصفها بول فيريليو في الحرب والسينما 1989م في كتاب يستعير عنوانه من هذه الفكرة- تعمل الحروب الحالية على تسليح الصورة نفسها- قدرتها على التعبئة والتلاعب- ويتم تضخيم الخداع إلى أبعاد لا يمكن تصورها في عالم الإنترنت.

في الوقت نفسه، تظهر باستمرار حركات الأفلام و"الموجات الجديدة" في البلدان أو المناطق التي تتسم بالحروب، ويغرق صانعو الأفلام فجأة بقصص درامية لتحويلها إلى أفلام بمستويات متفاوتة، في حين يتم غسل الأموال القذرة التي يتم جمعها في الحرب من خلال استثمارها في تقديم الأفلام!

يتتبع هذا البرنامج السينمائي العديد من الارتباطات السينمائية مع الحرب المُستعرة في الهوامش الشرقية للقارة الأوروبية لأكثر من ست سنوات حتى الآن- وهي الحرب التي أثارها الاحتلال العسكري لشبه جزيرة القرم من قبل الجيش الروسي في ربيع عام 2014م، والتي استهلكت لاحقا مساحات شاسعة من منطقة دونباس في شرق أوكرانيا- لا يمثل البرنامج ثمار "الازدهار" المزعوم في صناعة الأفلام الأوكرانية التي لوحظت، كما هو متوقع مع اندلاع الحرب. بدلا من ذلك، فإنه ينظر إلى هوامش إنتاج الصور في زمن الحرب.

يتم تضمين الأفلام في القيم الثقافية للمُجتمع الذي يتم إنشاؤها فيه، فخلال الحرب الباردة، لم تعكس الأفلام الصراع بين الولايات المُتحدة والاتحاد السوفيتي فحسب، بل شكلت أيضا كيفية فهم الجماهير الجماهيرية والجهات الفاعلة السياسية في كلتا الدولتين للصراع. يجب أن نكون حريصين على عدم مُجرد تسمية الأفلام المُنتجة خلال هذه الفترة بأنها "دعاية". يمكن أن يكون الخط الفاصل بين

الدعاية والفن رفيقا بشكل مُخادع.
ميخائيل روم، الذي أخرج اثنين من أكثر الأفلام المُعادية للولايات المُتحدة ضراوة، The Russian Question المسألة الروسية 1948م، و
The Secret Mission المهمة السرية 1950م، أخرج أيضا واحدا من أكثر الأفلام تعقيدا وربما تخريبا في العقد في السينما السوفيتية: Nine Days in One Year تسعة أيام في عام واحد 1962م.

من 1945م إلى مُنتصف الخمسينيات حاولت شركات الإنتاج للأفلام السوفيتية والأمريكية حول الحرب الباردة "شيطنة" مُنافسيها السياسيين والأيديولوجيين. وتدين أفلام مثل The Russian Question المسألة الروسية 1948م، و Meeting on the Elbe لقاء على نهر إلبه 1949م، و The Secret Mission المهمة السرية 1950م النُخب الأمريكية باعتبارها امبريالية ومُتعطشة للحرب مع الاتحاد السوفيتي، في حين تظهر أيضا أمريكا على أنها مُرتبطة بالعدو الفاشي الذي هزم مُؤخرا، ألمانيا النازية. ومن المُثير للاهتمام أنه في كل من هذه الأفلام يتم التمييز بين الشعب الأمريكي والنُخب الأمريكية، ويتم التأكيد باستمرار على أن النُخب الأمريكية هي العدو وليس الشعب الأمريكي. من ناحية أخرى، فإن الأفلام الأمريكية مثل The Iron Curtain الستار الحديدي 1948م، و
The Hoaxters 1952م صورت خطر "الطابور الخامس" الشيوعي داخل أمريكا. كما يقارن المُحتالون بشكل مُباشر الاتحاد السوفيتي بألمانيا النازية بحجة أنه لا يوجد فرق حقيقي بين استراتيجياتهم الحاكمة.

في الستينيات عكست الأفلام في كلتا الدولتين الخوف المُتزايد من العيوب غير المقصودة للطاقة النووية وقدرتها على التسبب في نهاية نووية، ويظهر هذا في الفيلم السوفيتي Nine Days in One Year تسعة أيام في عام واحد 1962م، وفي الأفلام الأمريكية مثل
Fail-Safe تأمين إضافي 1964م، و Dr. Strangelove د.سترainجلوف أو



ميخائيل روم ، وبوستر فيلم المسألة الروسية



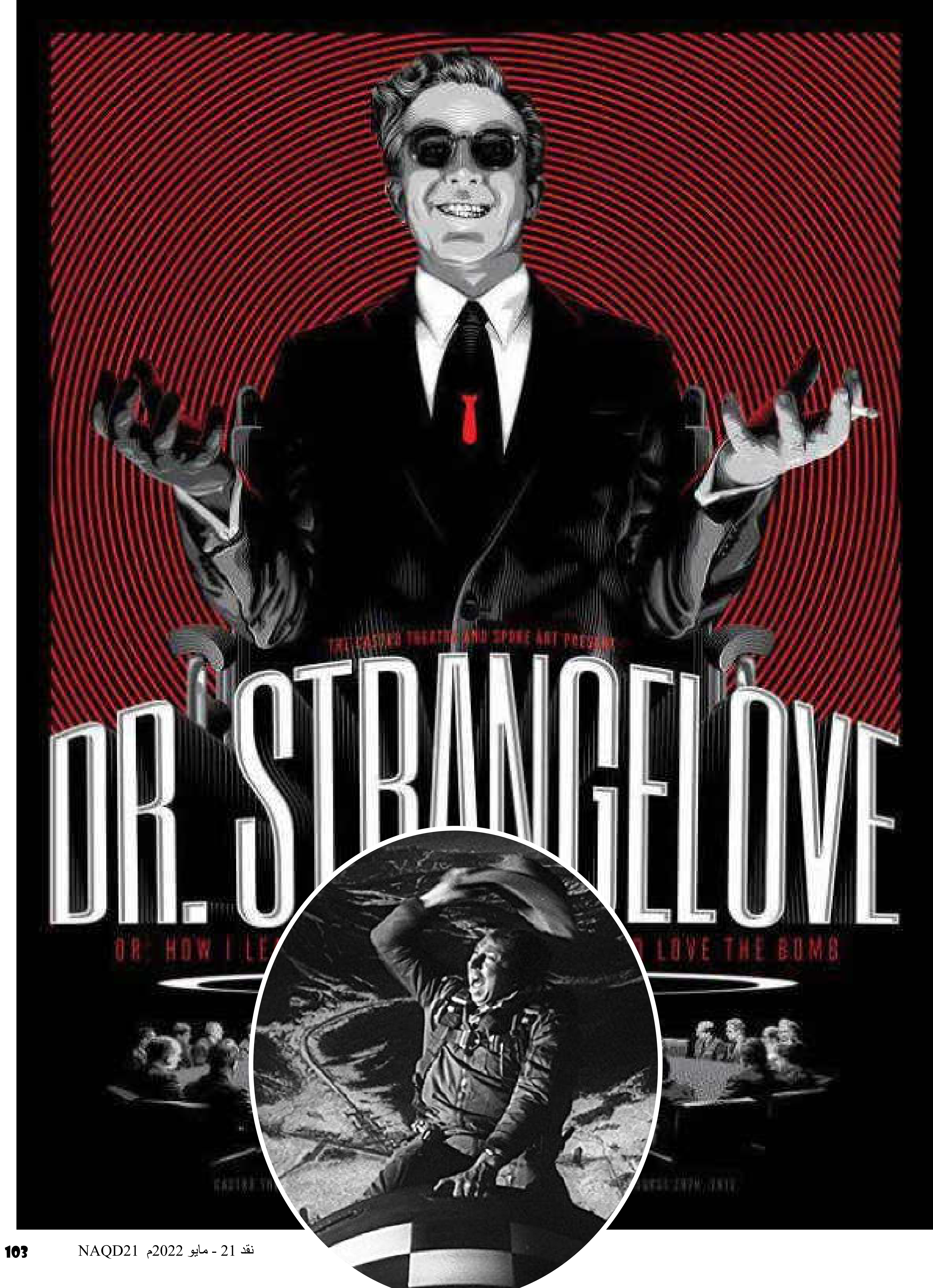


How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb كيف تعلمت التوقف عن القلق وحب القنبلة 1964م.

خلال السبعينيات جاءت انفراجات مع خفض نبرة خطاب الحرب الباردة في الأفلام، لكنه كان لا يزال موجودا بشكل غير مُباشر. أفلام مثل **Neutral Waters** مياه محايدة 1968م، و **Officers** ضباط 1971م، و **the Liberation movie series** سلسلة أفلام التحرير (1970 – 1971م) كلها مجدت جيش الاتحاد السوفيتي. وفي الوقت نفسه في أمريكا، ألقى فيلم **Bananas** موز للمُخرج وودي ألان 1971م نظرة نقدية وكوميدية على الحرب الباردة، وبعد ثماني سنوات ألقى فرانسيس فورد كوبولا نظرة نقدية بنفس القدر، وإن كانت أقل كوميدية، على حرب فيتنام والصدمة الأمريكية الناتجة عنها في فيلمه الضخم في **Apocalypse Now** نهاية العالم الآن 1979م.

يمكن للمرء أن يجادل بأنه في هذا العقد، استمرت المُحافظة الثقافية، التي ظهرت من خلال تبجيل الجيش في الأفلام السوفيتية، في السيطرة على الأعلى أو حتى الزيادة، بينما في الوقت نفسه نمت الليبرالية والدراسات الأكثر انتقادا للحرب الباردة والمشاريع العسكرية الأمريكية في الولايات المُتحدة.

في أوائل الثمانينيات، تم اضافة جزئية للغزو السوفيتي لأفغانستان في عام 1979م وانتخاب رونالد ريجان في عام 1980م، أصبح خطاب الحرب الباردة عدوانيا وعنيفا ومُباشرا بشكل مُتزايد في كل من الأفلام الأمريكية والسوفيتية. أنتجت كلتا السينماتين أفلام الحركة والمُغامرة التي كانت فيها الدولة المُعارضة هي العدو. ومن الأمثلة الرمزية في هذا الصدد الفيلم الأمريكي **Red Dawn** الفجر الأحمر 1984م، والفيلم السوفيتي: **Solo Voyage** الرحلة المُنفردة 1985م.


DR. STRANGELOVE



الشريط السينمائي "تورا، تورا، تورا":

اليوم الذي أيقظ فيه اليابانيون العملاق النائم[1]



روبين أرينال[2]/ إسبانيا



ترجمه عن الإسبانية:
عبد اللطيف شهيد[3]
المغرب/ إسبانيا

تمَّ عرض الفيلم سنة 1970م، وقد أخرجه كلٌّ من ريتشارد فليشر Richard Fleischer، وهيديو أوغوني Hideo Oguni، وريوزو كيكوشيما Ryuzo Kikushima، تضعنا أحداث الشريط في الأيام التي سبقت 7 ديسمبر 1941م؛ اليوم الذي هاجم فيه اليابانيون القاعدة العسكرية الأمريكية في بيرل هاربورPearl Harbour. في ذلك الوقت كان مستوى التوتر بين الولايات المُتحدة واليابان في أقصى الحدود؛ بسبب الحصار التجاري القوي الذي فرضته أمريكا على الدولة اليابانية في المُحيط الهادئ.

أراد اليابانيون كسر هذا الحصار من أجل الوصول المُباشر إلى مصادر الوقود- النفط- والاستيلاء على جزر بورنيو[4] وسومطرة[5]. لكن بالطبع، أسطول المُحيط الهادئ الأمريكي منعهم من ذلك، وكانت هذه هي الحجة التي اعتمدها الأدميرال الياباني إيسوروكو ياماموتو[6] (سوه يامامورا) لمُهاجمة قاعدة بيرل هاربور.

يُظهر لنا الشريط من كلا الجانبين الأحداث التي سبقت الهجوم، ويعيد إنتاج- بالدقة التي يتميَّز بها اليابانيون- زمن التحضير للهجوم، كما يصور لنا الفوضى السائدة في التسلسل الهرمي العسكري الأمريكي، وارتياب كبار الضباط في احتمال هجوم من قبل اليابان.

أول ما يبرز في هذا الإنتاج الأمريكي- الياباني (20th Century-Fox) هو الصدق الذي يُجلّي لنا الأخطاء التي ارتُكِبت من كلا الجانبين، من دون الوقوع في التمجيد الأمريكي النموذجي الذي يصور لنا الأمريكيين ضحايا في أفلامهم الحربية. ومن دون الذهاب إلى أبعد من ذلك، شريط "بيرل هاربور" Pearl Harbour للمُخرج مايكل باي 2001م.

يتِمُّ هذا بفضل عمل التوثيق التاريخي المُذهل الذي تمَّ إنجازه لإخبارنا بالحقائق بموضوعية قدر الإمكان، كتَب النص لاري فوريستر -Larry Forrest



er، وهيديو أوغوني Hideo Oguni، وريوزو كيكوشيما-Ryuzo Kikushima، نصٌّ تجاوز 650 صفحة لفيلم مدته 143 دقيقة.

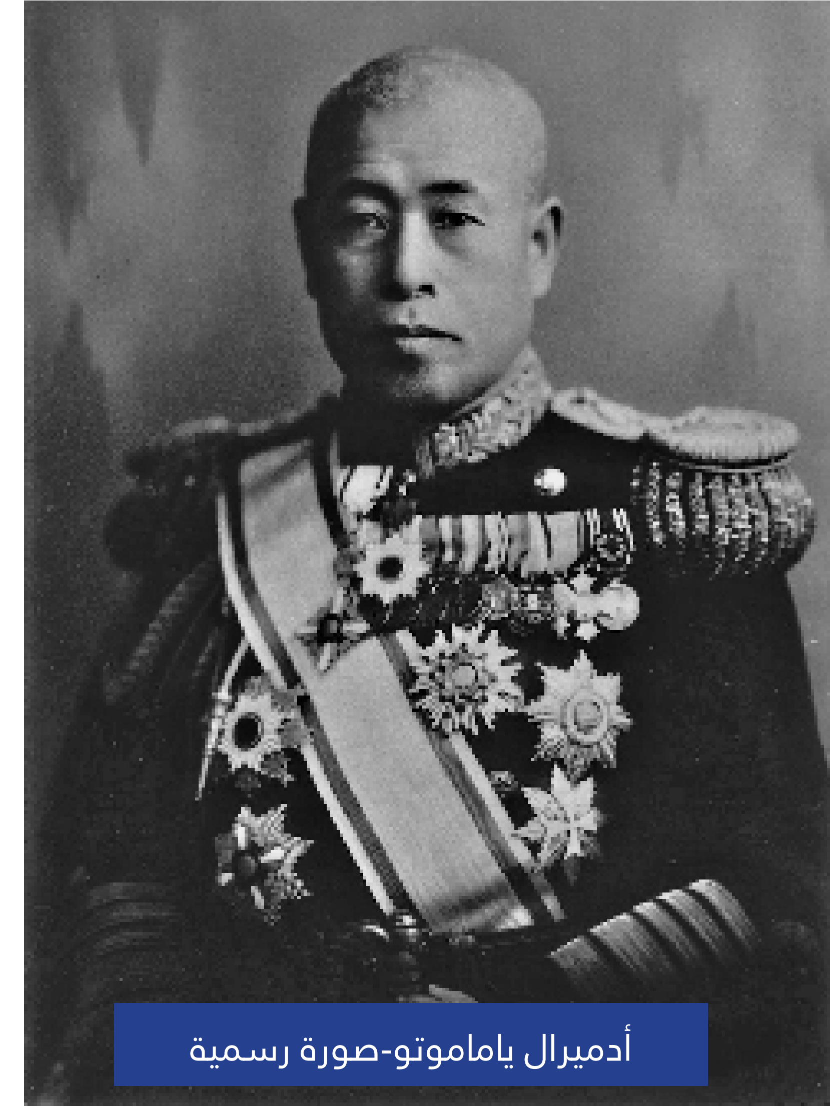
الاقتراح الذي قدموه لنا في هذا الفيلم مُمتع للغاية، حيث يسرد الأحداث التي تحدث في وقت واحد على كلا الجانبين من دون الانحياز في أي وقت لصالح جانب أو آخر. بهذا المعنى، من المُستحيل عدم العثور على أوجه تشابه مع ما فعله كلينت إيستوود Clint Eastwood بعد سنوات عديدة 2006م بفيلمين يرويان ما حدث في معركة آيوو جيما[7] Iwo Jima، ينقل كل واحد منهما وجهة نظر مُختلفة: "أعلام آبائنا"- الجانب الأمريكي- و"رسائل من آيوو جيما"- الجانب الياباني.

حاليا يُعتبر الشريط من الأفلام الكلاسيكية، في زمن إصداره، كان الجمهور الأمريكي غير سعيد جدًا بالطريقة التي تم فيها تصوير البحرية الأمريكية: حيث بدت غير قادرة على التنبؤ بالهجوم عندما قلَّلت القيادة العليا من "التحذيرات" التي تلقوها بفك رموز الاتصالات اليابانية بفضل الآلة "الأرجوانية" (المستوحاة من آلة التشفير الألمانية المعروفة باسم "إنجما")، وبالتالي، لم يتم الإعداد بشكل صحيح وقت الهجوم.

ربما لهذا السبب فشلَ الشريط تجاريًا في الولايات المُتحدة، حيث حَقَّقَ فقط 14 من الـ 25 مليون دولار التي كلفت ميزانيتها. على العكس من ذلك، كان قد حقَّق نجاحًا كبيرا في اليابان، حيث تمكن من الوصول إلى إجمالي جمْع 29 مليونًا.

ما لا يعرفه الكثير من الناس عن هذا الفيلم هو أنه في البداية، كانت المشاهد اليابانية سوف تتم عملية إخراجها من طرف المُخرج الياباني أكيرا كوروساوا Aki-ra Kurosawa الذي، بفضل خداع من شركة الإنتاج (20th Century-Fox)، دخل المشروع مُعتقدًا أن المشاهد الأمريكية ستكون من إخراج ديفيد لينDavid Lean نفسه. عندما اكتشف كوروساوا، وبعد أن قام بالفعل بتصوير العديد من المشاهد، اكتشف هذه المناورة القذرة من قبل شركة الإنتاج لإشراكه في المشروع؛ فغضب غضبًا كبيرا، وحث مُختلف العلامات التجارية اليابانية على عدم الاستثمار في إنتاجات Fox المُستقبلية حتى يتم طرده من المشروع. أخيرًا، أنهت شركة الإنتاج على مضض عقدها مع كوروساوا، لكن يُقال إن الفيلم احتفظ ببضع من لمسات المُخرج الياباني. ليتم تعيين هيديو أوغوني Hideo Oguni، وريوزو كيكوشيما Ryuzo Kikushima في إخراج المشاهد اليابانية، بالإضافة إلى ذلك اشتغلا أيضًا على السيناريو.

علامة جيّدة على وجود موهبة في هذا المشروع هو المشاهد الرائعة للهجوم بأكمله على بيرل هاربور، تم تصويره بطريقة رائعة، مع تأثيرات بصرية مُتميزة- تُذكرنا بسنة 1970م- مع مشاهد انفجارات مُذهلة نرى فيها كل شيء ينفجر ومُخاطرة حقيقية بحياة المُمثلين، ففي ذلك الوقت،



أدميرال ياماموتو-صورة رسمية



سو ياماموروا في دور ياماموتو

لم يكن بالإمكان مُحاكاة الأشياء بواسطة الكمبيوتر كما هو الحال اليوم.
عمليًّا، مُعظم الأشياء التي تم تدميرها هي مُجرد نماذج، لكن هذا لا يقلل من خطورة الأمر. على سبيل المثال، هناك مشهد تنفجر فيه طائرة في إحدى حظائر حاملة طائرات- لا أتذكر اسمها- ونشهد أشخاصًا يفرون خوفًا على حياتهم. حسنًا، هذا المشهد لم يتم تحضيره، لقد كان حادثًا حقيقيًا لأن نموذج الطائرة كان من المُفترض أن ينفجر بطريقة مُسيطر عليها بواسطة مُفجِّر عن بُعد، ولكن عند البدء في التصوير، تحركت الطائرة في الاتجاه المُعاكس لهدفها، مُتَّجهة نحو مجموعة أخرى من الطائرات التي تحمل مُتفجرات، واضطر الفريق الفني إلى تفجير الطائرة في وقت مُبكِّر، مما عرض جميع المُختصّين الذين كانوا في الموقع للخطر وتجنَّبوا بذلك حادثا مأساويا كبيرا.
أعني، في هذا المشهد، عندما كُنا نرى المُختصّين الفنِّيين يركضون خوفًا على حياتهم، لم يكن ذلك مُزحة.
طرفة أخرى عرفها الفيلم هي أن مُعظم الطائرات اليابانية- نموذج زيرو- هي طائرات أمريكية محوَّلة بالفعل إلى- طراز تكسان- الأمريكية الصُنع، لأنها كانت مُتشابهة، كما إنه عندما بدأ إنتاج الفيلم في عام 1966م، لم يكن لدى اليابان طائرات مُقاتلة في وضعية أمثل للطيران. العديد من هذه الطائرات المحولة سيتم استخدامها لاحقًا في أفلام أخرى مثل شريط معركة ميدواي سنة 1976م.
The Battle of Midway، أو فيلم "العد العكسي" (El último de la cuenta atrás (1980، أو شريط "بيرل هاربور" Pearl Harbour للمُخرج مايكل باي 2001م.
من أكثر الأشياء التي تم الحديث عنها في هذه السنوات هو معنى العنوان "تورا، تورا، تورا": هناك معنيان مُحتملان لكلمة "تورا" اعتمادًا على كيفية تحليلها: المعنى الحرفي للكلمة تعني "فهد"، ولكن إذا قسمناها، فإن "تو" هو المقطع الأول لكل من (هجوم)، و"را" هو أول مقطع لفظي من (طوربيد)، لذا يمكن أن يعني معًا شيئًا مشابهًا لـ "هجوم الطوربيد".
يمكن أن يكون الحل عندما يتمُّ استخدام هذه الإشارة من قبل اليابانيين، في الوقت عندما يشاهدون خليج بيرل هاربور، يكتشفون أن جميع الطائرات الأمريكية كانت على الأرض وأن الأسطول كان راسيا في الميناء. عندها، حتى بدون إطلاق أي طوربيد، سيصرخون بعبارة "تورا، تورا، تورا" الشهيرة، مُؤكدا للقيادة العليا اليابانية عبر الراديو أن الهجوم نجح في أن يكون مُفاجأة. لهذا السبب، من المُؤكد أن كلمة "تورا" تعني في الواقع النمر، في إشارة إلى إحدى صفات هذه الحيوانات، وهي قدرتها على مُهاجمة فريستها على حين غرة.
المُوسيقى قام بتوضيبها جيري جولدسميث Jerry Goldsmith، صاحب المُوسيقى التصويرية لأشرطة (كوكب القرود، الفراشة، النبوءة ، الغريب أليين، المُسافر الثامن) والذي، من خلال ألحان أنيقة للغاية، تمكن من توليد التوتر طوال الفيلم بأكمله حتى الوصول إلى لحظة الهجوم،



جيري جولدسميث



جيمس وايتمور

حيث تختفي المُوسيقى ونشهد مشهدًا مرئيًا وصوتيًا للقصف من دون الحاجة إلى براعة فضفاضة تثير حماستنا، أو تقديم ملحمة غير موجودة على الشاشة. في هذا الفيلم، الصور قوية بما يكفي، ولا تحتاج زخرفة موسيقية، فقط صور ذلك القصف، مع انفجار الخليج بالكامل بينما يركض الأمريكيون في جميع الأرجاء يتساءلون: ما الذي يحدث هنا؟

طاقم المُمثلين كان واسعا للغاية، الشيء الذي كان يمكنه أن يُشكِّل مُشكلة من خلال الاضطرار إلى إبراز العديد من الشخصيات، لكن الحقيقة هي أنهم منحوا لكل واحد الوقت الكافي لتقديمه وإعطائِه الوزن اللازم طوال حبكة الشريط. دور جيمس وايتمور James Whitmore (نائب الأدميرال ويليام إف هالسي) كان بارزًا للغاية، ولعلَّ الكثير منا يعرف هذا المُمثِّل عندما قام بدور السيد بروكس في فيلم "السلسلة المُستديمة" حيث لعب دور مُحافظ مكتبة. إنه الشخص الذي، في رأيي، لديه أفضل العبارات طوال الفيلم، مثل تلك التي تلفَّظ بها بعد الفترة التي تلت الهجوم، على متن سفينة تنظر إلى الخليج المُدمَّر: "كان لدي هاجس لشيء من هذا القبيل، لقد حذرت كيميل بعدم التهور والاحتفاظ بوحدات من العوامات في هذه البركة، ما اعتقدته لم أجرُؤ على قوله، يومًا ما سيُعرف السبب". باختصار، لدينا واحد من أفضل أفلام الحرب، يقُصُّ علينا بأسلوب صادق وموضوعي عن الأحداث التي أدت إلى دخول الولايات المُتحدة في الحرب العالمية الثانية من خلال وجهتي نظر للصراع: الأمريكي والياباني. مع بعض العروض المُثيرة، وبعض مشاهد الماضي، وبعض اللقطات الجوية التي تم تصويرها جيدًا في ذلك الزَّمن، يمكنني أن أؤكد لكم أنه أفضل فيلم يتحدَّث عن الهجوم على بيرل هاربور في تاريخ السينما.

الهوامش:

1 - عنوان المقال الأصلي بالإسبانية: Tora! Tora! Tora!.
العنوان هو رمز كودي ياباني يستخدم للإشارة إلى أن مُفاجأة كاملة قد تحققت. تورا (虎, تلفظ tòr̥á) تعني حرفيا النمر، ولكن في هذه الحالة تعني اختصارا ل totsugeki raigeki (突撃雷撃, "هجوم طوربيد").

2 - ناقد سينمائي إسباني.

3 - مُترجم إسباني مغربي مُقيم في إسبانيا، صدر له "الشاب الذي صعد إلى السماء" مُختارات قصصية من أمريكا اللاتينية، عن الراصد الوطني للنشر والقراءة 2021م، له عدة مقالات وقصص وأشعار مُترجمة في صحف ومجلات عربية.

4 - بورنيو (جزيرة بورنيو) ثالث أكبر جزيرة في العالم.

5 - سومطرة سادس جزر العالم مساحة (470 ألف كم2)، وثالث جزر إندونيسيا حجما بعد بورنيو.

6 - إيسوروكو ياماموتو (1884م - 1943م) قائد عسكري ياباني، وهو القائد الذي قاد الأسطول الياباني المُشترك الذي شن الهجوم الشهير على ميناء بيرل هاربر الأمريكي خلال الحرب العالمية الثانية عام 1941م. كان ياماموتو من أشهر أمراء البحار في اليابان، وتاريخ حياته حافل سواء أكان ذلك في الحرب أم السلم، ورغم أنه عارض سياسات بلده التي أدت إلى اشتعال الحرب مع الولايات المُتحدة إلا أنه أخذ على عاتقه بعد ذلك مُهاجمة موقع بيرل هاربر خلال الحرب العالمية الثانية، وكان يعتقد أن ذلك يشكل الفرصة الوحيدة لانتصار اليابان في تلك الحرب. قُتل ياماموتو عندما أُسقطت طائرته في المُحيط الهادئ وذلك في عام 1943م.

7 - كانت الجزيرة محط الانظار في عام 1945م، حيث دارت رحى معركة أيوو جيما ضمن الحرب العالمية الثانية بين أمريكا وامبراطورية اليابان حينما التقطت صورة للجنود الأمريكان وهم يركزون رايتهم على ايوو جيما في صورة سوقت لرفع معنويات الجنود الأمريكان بعد الهزيمة في بيرل هاربر، لا تزال تتداول حتى اليوم وتسمى ركز الراية في أيوو جيما، وسقطت على إثر تلك المعركة ايو جيما تحت الاحتلال الأمريكي، وظلت على هذا الحال حتى عام 1968م حينما انسحبت أمريكا وردت الجزيرة لليابان. لا تزال الجزيرة تضم قاعدة جوية خاضعة لقوات الدفاع الذاتي اليابانية تدعى قاعدة أيوو جيما.



سينما

فيلمان جعلاني مُناهضاً لكل حرب

عبد السلام الكلاعي

المغرب



أحب كثيراً الأفلام التي تحكي عن الحرب، وأحب أكثر الأفلام التي تدور أحداثها خلال حرب ما، ولكن عمقها الفكري هو مُناهضة الحرب، وجعل المُتفرج يفكر مرة أخرى في جنون وعبثية هذه الظاهرة البشرية حيث تتشابك المأساة باللاعقلانية.

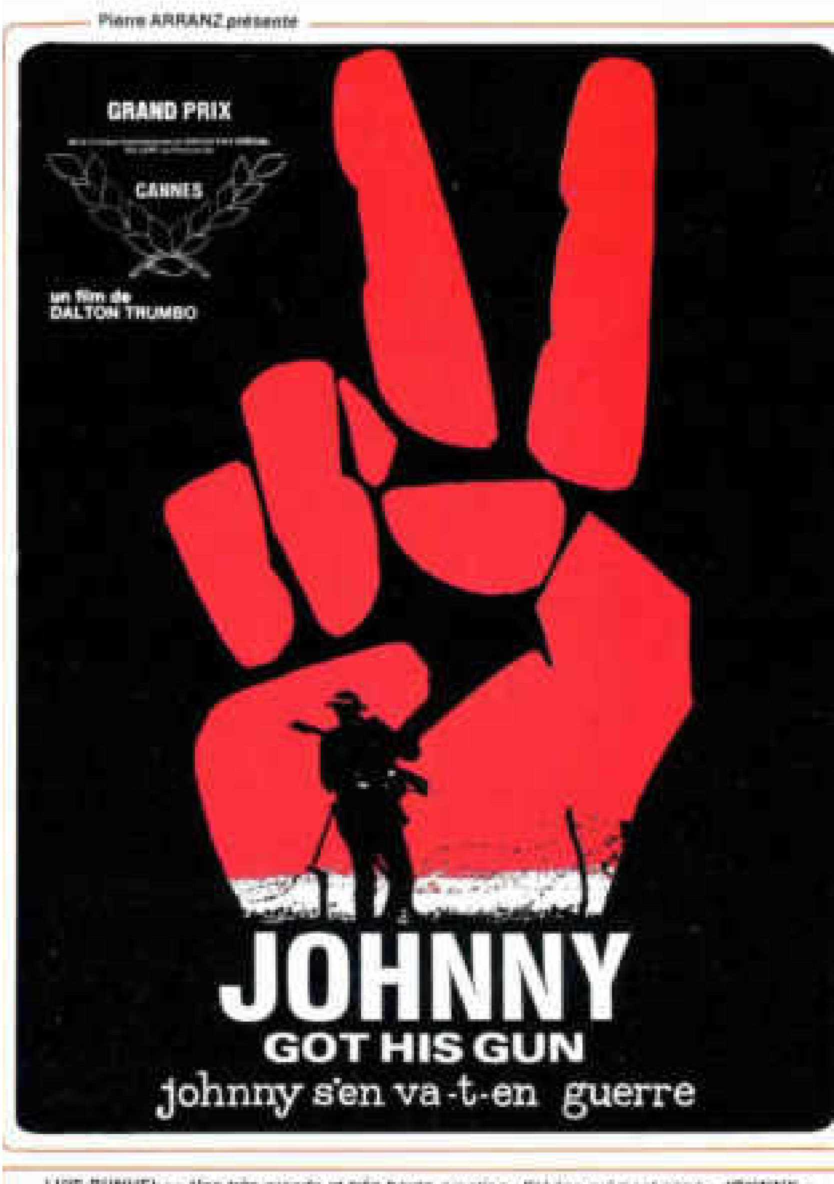
في هذه الورقة سوف أتذكر وأقتسم فيلمين أراهما أساسيين في المسار الطويل الذي خاضته السينما لمُحاربة الحرب بالفن، وهي ليست من تلك الأفلام المعروفة عند عموم المُتفرجين، لكنها من العلامات السينمائية البارزة التي يجب أن يقف عندها أي "سينيفيلي" حقيقي.

جوني أخذ بندقيته
Johnny Got His Gun

في سنة 1971م، وفي مهرجان "كان" السينمائي فاز فيلم صغير بجائزة لجنة التحكيم الكبرى. قبل أن يُعرض في نيويورك وسان فرانسيسكو على التوالي. إنه فيلم "جوني أخذ بندقيته" للمُخرج وكاتب السيناريو دالتون ترومبو **Dalton Trumbo**.

تدور أحداث هذا الفيلم، الذي شاهدته في التلفزيون الإسباني في برنامج ليلي مُخصص لسينما المُؤلفين وأنا في الخامسة أو الرابعة عشر، خلال الحرب العالمية الأولى والسنوات السابقة لها، وهو يقتبس الرواية التي تحمل نفس العنوان، والتي كتبها ترومبو نفسه في عام 1939م، وتروي قصة شاب مشوه بشكل مروع بعد إصابته في الحرب. احتوت الحبكة على شيء فريد في ذلك الوقت، وهو ليس فقط الموقف المناهض للحرب أو وصف مدى رعبها، وإنما ما يجعل الفيلم علامة بارزة في السينما التي تناولت موضوع الحرب هو كونه استكشاف عميق لنفسية الضحية، إنه غوص في روح الرجل الذي دمرته الحرب.

كان ترومبو، الروائي، وكاتب السيناريوهات، والمُخرج السينمائي يأمل في نظام أكثر إنصافاً في أمريكا، كان يؤمن بالعدالة الاجتماعية، ورغم أنه كان دائماً يبتعد





عن الدوغمائية والالتزام السياسي، إلا أن قراره في أوائل الأربعينيات من القرن الماضي بالانضمام إلى الحزب الشيوعي كان له تأثير كبير على حياته المهنية، وكذلك حياته الشخصية كلها. في مُقابلات لاحقة اعتبره الحزب أداة فعالة مكنته من فعل أشياء اعتقد أن عليه أن يفعلها مثل مُعارضة صعود الفاشية في جميع أنحاء أوروبا، ومُساعدة اللاجئين.

أثناء "مُطاردة الساحرات" التي تزعمها السيناتور مكارثي، أدرجت لجان التحقيق في الكونجرس ترومبو على القائمة السوداء، إلى جانب مئات من الكتاب والمُمثلين والمُمثلات، والعاملين والمُخرجين في هوليوود الممنوعين من العمل بسبب انتمائهم السياسي اليساري. تم القبض عليه ووجهت إليه تُهمة الازدراء؛ لرفضه التعاون مع ما يسمى بلجنة الأنشطة المُضادة لأمريكا، وتم اختياره مع تسعة كتاب سيناريو آخرين كواحد من عشرة مُعادين، أطلق عليهم فيما بعد "عشرة هوليوود".

استمر دالتون ترومبو في كتابة سيناريوهات لأفلام عظيمة بأسماء مُستعارة مُختلفة حتى أنه فاز عن فيلم "الشجاع" لإيرفينغ رابر سنة 1956 م على أوسكار أحسن سيناريو باسم مُستعار هو روبرت ريتش.

لن يتغير الوضع حتى عام 1958م، عندما سيعينه كيرك دوجلاس لكتابة سيناريو "سبارتاكوس" الذي سيوقع إخراجه ستانلي كوبريك، وبعدها ستتوالى سلسلة من الأفلام من توقيع مُخرجين كبار ستحمل توقيع السيناريو باسمه الحقيقي.

في هذه الأثناء، كان ترومبو يعود مراراً وتكراراً إلى روايته "جوني أخذ بندقيته" محاولاً كتابة سيناريو ليقتبسها للشاشة الكبيرة. وفي عام 1964م عمل مع لويس بونويل على اقتباس للرواية، لكن المشاكل مع شركة الإنتاج تسببت في سقوط المشروع في طي النسيان.

بعد ست سنوات، عاد إلى العمل على السيناريو وتمكن أخيراً من تصوير الفيلم وإخراجه هو بنفسه. وهو فيلم يحكي بضمير المُتكلم قصة أحد جنود الجبهة الغربية الذي يستيقظ في سريرٍ في غرفة مُظلمة بمُستشفى، مشوه الجسد، حيث لم يعد لديه إلا الجذع، أعمى وأصم وأخرس، لكنهم يبقونه على قيد الحياة كي يجروا عليه بعض التجارب، ولكنه في هذه الأثناء يتذكر كل حياته السابقة.

الفيلم مصور باللونين الأسود والأبيض، وبالألوان لتقسيم العالمين اللذين ستعيش فيهما شخصية مُنذ تلك اللحظة. فعالم ذكرياته وأحلامه وأوهامه عالم ملون كعالمنا. ولكن عالم غرفته في المُستشفى حيث هو ليس إلا قطعة لحم مُمزقة فهو أسود وأبيض.

أليكسي كرافشينكو ونظراته القاسية نحو الجمهور في فيلم "تعال وانظر".

گلاشا تتطهر من وحل الحرب في "تعال وانظر".

حتى أشلاء الرجال يمكن أن تعرف الحب. لقطة من ”جوني أخذ بندقيته“.

المسيح يستقبل جوني في محترفه للنجارة في ”جوني أخذ بندقيته“.

إنه فيلم مُدمر حقاً يجعل المُشاهد يرى رجلاً تم تقليصه إلى الحد الأدنى من الجسد الذي يسمح له بالبقاء على قيد الحياة، مع حفاظه على عقله سليماً تماماً. وإدراكاً منه لافتقاره المُطلق للحماية، سيتم سماع أفكار جو بصوت عالٍ من خلال الراوي، وهو إمكانية سردية ستسمح بأمرين: الأول هو أن نتعرف عليه وعلى ماضيه وأحلامه وآماله؛ والثاني أن يوصل لنا كم هو مُتمرد ورافض لكل تلك المُعتقدات التي، باسم المثالية والوطنية، تبرر الحروب والجرائم التي ترتكب أثناءها.

مُناهضة الحرب والدفاع عن السلام يمر في "جوني أخذ بندقيته" عبر لقطات مُؤثرة جداً من دون زخارف جمالية أو مُوسيقية. فالفيلم يجعلك تغوص في مشاعر ما تبقى من رجل أخذ بندقيته وذهب إلى الحرب، مما يجعلك، كمُشاهد، تقتسم معه الأحاسيس التي يمر بها ويختبرها، من ذعر اكتشاف جسده المشوه، إلى اليأس من عدم إدراك الزمن الذي يعيشه، إلى هدوء ذكريات طفولته، وفرحة الشعور بدفئ الشمس، وحب والده، ورعب كوابيسه، لينتهي بك الأمر مُتماهياً معه وكارهاً للحرب ونتائجها المُدمرة للأجساد والأرواح.

تعال وانظر:
Come and see

شاهدت هذا الفيلم السوفييتي في قاعة سينمائية ببلدتي الصغيرة شمال المغرب سنة 1985م، وكنت حينها في السادسة عشرة من العمر، وأعدت مُشاهدته بعد ذلك مرات. نعم فيلم سوفييتي بقاعة سينمائية في عرض تجاري وليس في النادي السينمائي يوم الأحد صباحاً. قليلة جداً هي الأفلام السوفييتية التي وزعت تجارياً في الغرب ومنها هذه التحفة السينمائية النادرة المعنونة "بتعال وانظر".

إنتاج سوفيتي صُنع للاحتفال بالذكرى الأربعين للانتصار في الحرب العالمية الثانية على النازية. قد يظن المرء بادىء الأمر أنه سيكون أمام فيلم يمضي في الإتجاه الذي سارت فيه السينما في الخمسينيات من القرن الماضي، والتي تم إنتاجها في الاتحاد السوفياتي، أي نحو التمجيد والملحمية البطولية عندما تحدثت عن الحرب العالمية الثانية والتي تسمى في الاتحاد السوفييتي، وفي روسيا اليوم "حرب التحرير الوطنية الكبرى". لكن في مُنتصف الثمانينيات، كانت الأمور قد أصبحت مُختلفة تماماً. ولا يمكن تتبع ملحمة ولا بطولة في هذا الفيلم عن الجنون المُدمر الذي تنطوي عليه كل الحروب. بدل الاحتفال بالانتصار على النازيين، صنع المُخرج إليم كليموف Elem Klimov فيلماً عن اللاعقلانية في جميع الحروب. فيلم بقوة خامة لا يتوفر عليها إلا القليل من الأفلام في تاريخ السينما. إنه ليس فيلماً عن إحياء ذكرى النصر، ولكنه قصة رعب مُفجعة تم إنتاجها بعد أربعة عقود من تلك الأحداث بنية المُناداة بعدم تكرارها أبداً.

تجري الأحداث في ميادين الاقتتال في بيلاروسيا سنة 1943م. وله ثلاثة فصول واضحة تماماً: الفصل الأول ذو طابع متجاوز للواقعية المُباشرة ويكاد يقارب العبث، والثاني مدموغ بواقعية طبيعية قاسية، أما الفصل الثالث، فيظهر بشكل صارخ الهمجية التي مارسها الجنود الألمان عند وصولهم إلى قرى بلاروسيا على السكان. كل شيء في الفيلم يُرى من وجهة نظر مراهق يفقد تدريجياً عقله بسبب عدم قدرته على فهم عدم منطقية الحرب، انعدام المنطقية هذا هو الموضوع الأساس للفيلم.

الفصل الثاني، وهو الأقوى في نظري، والمطبوع بالتجريد والوعي القاسي في نفس الوقت، بمشاهده التي يكتنفها الضباب الكثيف، والانفجارات في الغابة المُظلمة، وصرخات النساء، وأزيز الذباب الذي يشم رائحة الموت، والأجساد التي تغرق في المُستنقعات المُوحلة، والتماعات الرصاص المُتطاير من الرشاشات ليلاً.

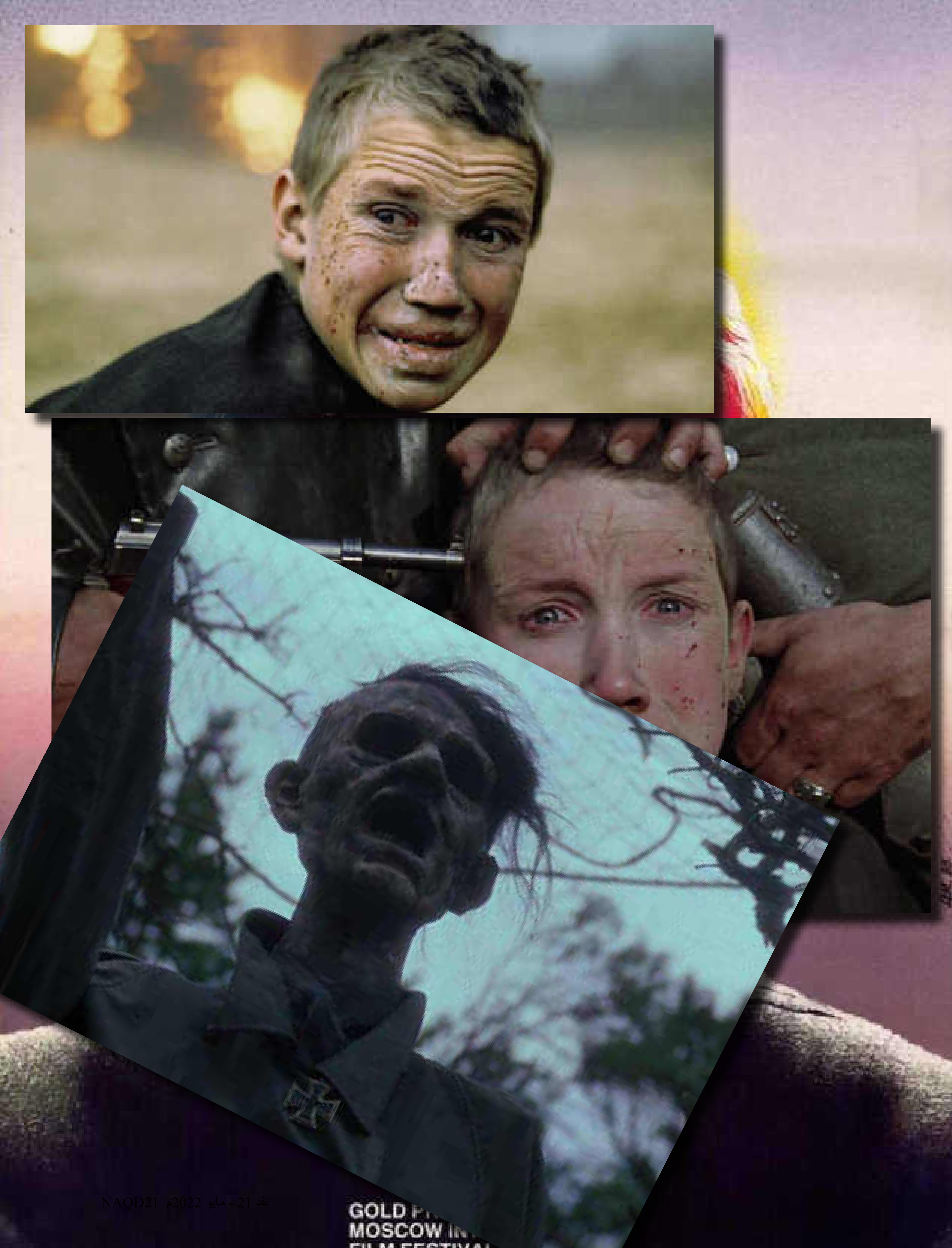
صرح المُخرج فرانسيس فورد كوبولا عن فيلمه "نهاية العالم الآن": إنه لم يكن فيلماً عن حرب فيتنام، لكنه كان فيتنام أخرى، بعد ست سنوات، تجاوز إليم كليموف رهان كوبولا بهذا العمل الأكثر رمزية وتعبيراً؛ إذ أنه صنع فيلماً عن الحرب العالمية الثانية، لكنه وصل في النهاية إلى إخراج الفيلم الأكثر فظاظة على الإطلاق في تاريخ السينما عن أهوال كل الحروب. "تعال وانظر" ليس فيلم حرب، إنه حرب حقيقية يغرق فيها المُشاهد ولا يجد لنفسه منها مهرباً.

في الفصل الأخير من فيلم كوبولا، يردد "العقيد كورتز"/ المجنون الأصلع، الذي يؤدي دوره مارلون براندو، خطاباً قوياً وبليغاً في الأداءِ عن الرعب في الحروب، ولكن إليم كليموف يُظهر لنا هذا الرعب مُباشراً، قاسياً، خامًّاً في صور تبقى عالقة بالذاكرة مُدة طويلة بعد مُشاهدة الفيلم. كليموف لم يختر الحوار للتعبير عن الأهوال، بل جمع طور الأهوال وقذفها في وجه المُشاهد بقسوة لا مثيل لها.

"تعال وانظر" من التجارب السينمائية التي تقدم للمُشاهد تجربةً غامرةً تماماً. والمُوسيقى التصويرية والمُؤثرات الصوتية بالإضافة إلى المُعالجة الصوتية فهي مُذهلة حقاً، فغالباً ما يعيد الصوت بشكل مُؤثر جداً ومرَوِّع خلق الفوضى الكابوسية التي يمر بها المُراهق بطل هذه التراجيديا القصوى. من ناحية أخرى، فكاميرا كليموف تتحدانا مُباشرة، وبطله ينظر في أعيننا، ويدعونا للمُشاركة في جحيم الحرب، وبالتالي نسيان مسافة الأمان التي يمنحنا وجودنا على الجانب الآخر من الشاشة. بهذا الأسلوب يطرح علينا الفيلم أسئلة أخلاقية مُؤرِّقةً حول العنف المُتأصل في الإنسان، والذي يدفعه للحرب وفقدان إنسانيته كلياً حين يصبح مُقاتلاً.

رغم أن الفيلم يجرد الجنس البشري من كل رحمة، ويظهره بكل وحشيته البدائية الحقيقية، ولكنه في المشهد الأخير يقدم خيطًا من الأمل حيث لا يزال بإمكان إنسانية الصبي أن تجد ثغرة وسط هذا الظلام لتشع من جديد بعد أن تنجو من جحيم الحرب.

"تعال وانظر" رغم وحشيته يحتفظ بنفحة شعرية مُلهمة، فيه الكثير من شعر القذارة والقبح والرعب، ولكنه شعر رغم كل شيء كما هو شعر قصائد بوكوفسكي. شعرُ قسوةٍ يأخذ سينما الحرب إلى آفاق لم تصلها من قبل.


GOLD
MOSCOW



سينما

القيامة الآن

فيلم أنتج سنة 1979م من إخراج فرانسيس فورد كوبولا.

تحليل فيلم "القيامة الآن" في علاقة الولايات المُتحدة الأمريكية بالحرب في فيتنام، والسينما، والدعاية



غيتان شوبرت/ فرنسا

أستاذ في التاريخ.

ترجمه عن الفرنسية:
فهد المقروط
المغرب

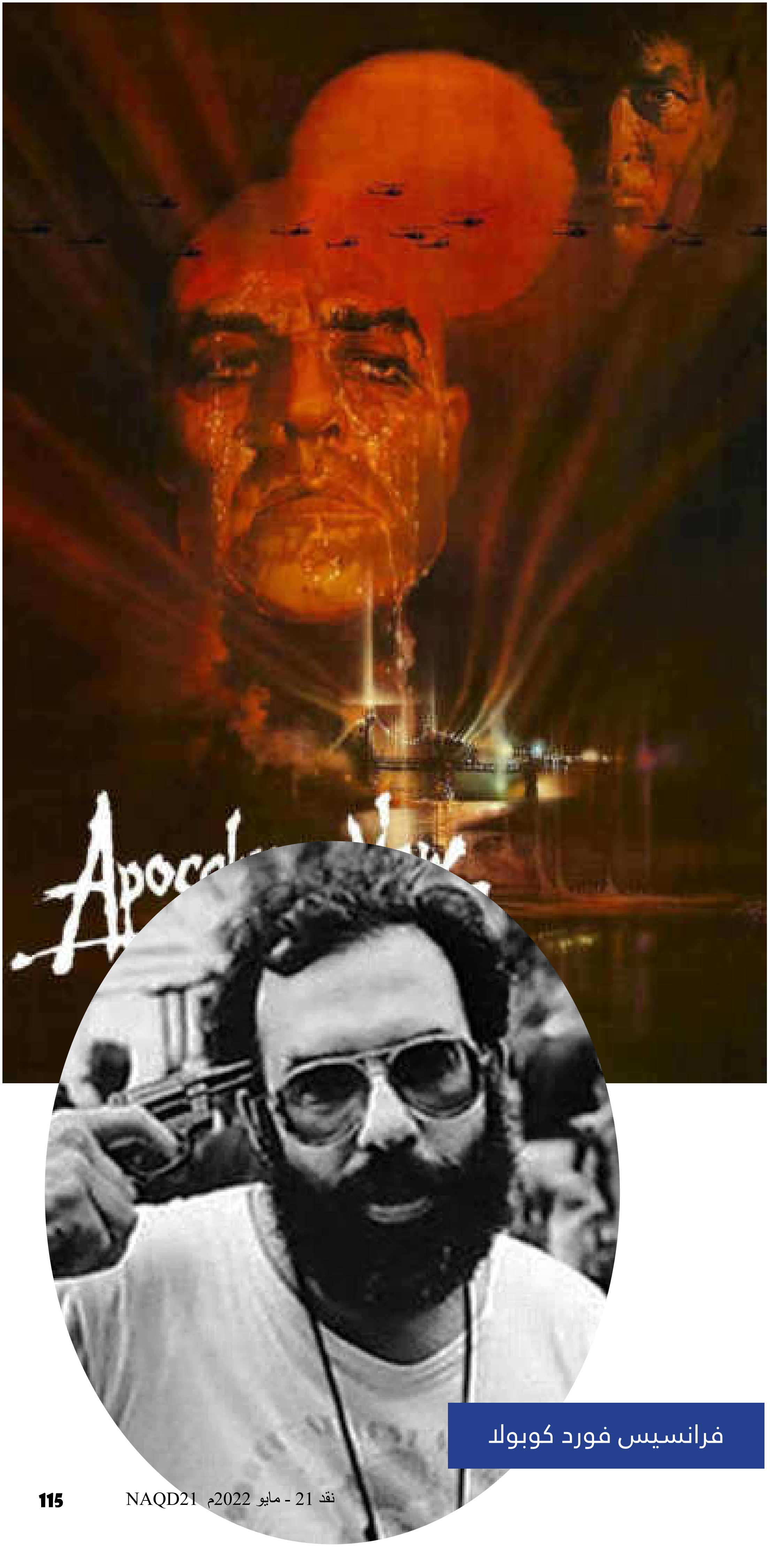
تلقى النقيب ويلارد أمرا بالذهاب إلى أدغال فيتنام عبر الحدود مع كامبوديا، في غمرة الحرب الفيتنامية؛ بغية القضاء على العقيد كورتز الذي نصب نفسه إمبراطورا على فيتنام وكوّن جيشا من الأتباع الفيتناميين يهابونه مثل قائد عظيم. تظاهر ويلارد بالجنون، وسلك طريق النهر المُؤدية إلى الحدود، حيث شهد إلقاء مواسير النابالم على قرية فيتنامية، وحضر حفل البلاي البوي قبل أن تفرقوا أيدي سبأ. يعبر ويلارد آخر جسر أمريكي قبل أن يجد العقيد كورتز في فضاء يشبه نهاية العالم.

نقد للحرب على فيتنام

تدور أحداث الفيلم في 1969م، بعيد هجوم رأس السنة الفيتنامية 1968م، أي في وقت تبددت فيه مساعي الأمريكيين لحسم هذه الحرب عسكريا. بدأ الشك يخامر الولايات المُتحدة الأمريكية، فتهاوى جيشها، واستشرت في صفوفه المُخدرات وكل صنوف التهريب.

تم تصوير الفيلم عقب الحرب التي شُنت على فيتنام، -1975 1976م، قبيل انتخاب جيمي كارتر على رأس الإدارة الأمريكية، في الوقت الذي بدأت بعض الأصوات تُشكك وتنتقد التدخل العسكري في جنوب شرق آسيا الذي باء بالفشل. وتجدر الإشارة إلى أن الفيلم مستوحى من رواية "قلب الظلام" التي أصدرها جوزيف كونراد سنة 1899م.

أضحى فيلم القيامة الآن أول الأفلام الذي سلط



فرانسيس فورد كوبولا

الضوء على الحرب في فيتنام؛ مما أدى الى قطيعة في العلاقات بين هوليوود والدولة الأمريكية. لقد دعمت السينما دوما، حتى ذلك الحين، التدخل العسكري للبلاد، ولم تتوان في إنتاج أفلام الدعاية خلال الحربين العالميتين- كازابلانكا للمُخرج مايكل كورتيز، 1942م، أو "أن تملك أو لا تملك" لهاورد هوكس 1944م- لمُساندة سياسة الحكومة. تغيرت الأمور كليا، في حالة فيتنام. كان لزاما الانتظار حتى تضع الحرب أوزارها لمُشاهدة أفلام تتناول الصراع وتنتقده، مثل فيلم "صائد الغزلان" لمايكل تشيمينو، الذي أخرجه عام 1978م. بيد أن ظهور الأفلام التي تشجب التدخل العسكري الأمريكي في فيتنام قد بدأ في سنوات الستينيات، مع روبرت ألتمان في فيلم M.A.S.H سنة 1969م، الذي يحمل في تلافيفه نقدا مُستفيضا للصراع الدائر آنذاك في فيتنام، مُقارنة بالحرب في كوريا. يندرج فيلم "القيامة الآن" في سلسلة الأفلام التي تحمل نقدا لاذعا للتدخل العسكري الأمريكي، حيث تناول مُخرجه الحرب على فيتنام من زاوية نظر أمريكية لا تخلو من انتقاد حاد. لم يخرج كوبولا فيلم حرب، بل فيلما عن الحرب. كانت رحلة النقيب ويلارد محفوفة بالمخاطر على طول النهر المُؤدي إلى مكان تواجد العقيد كورتز؛ رحلة تشبه إلى حد بعيد سفرا داخليا، أو عملية تأمل ذاتية- كان صوت ويلارد يتكرر طوال مُدة عرض الفيلم- وفي الوقت نفسه، يرافقنا كوبولا في رحلة نحو جنون الحرب وأهوالها مُجسدة في العقيد كورتز. يظهر لنا أيضا مُخرج فيلم العراب جزءا من الواقع المُتعلق بالصراع، ويمدنا بعدة تساؤلات لطالما رددها المواطنون الأمريكيون آنذاك.

جيش نخره التهريب والمُخدرات!

أدى تفشي المُخدرات في الجيش الأمريكي إلى فساده، وتبرز مظاهر هذا الفساد مُجسدة في لونس جونسون، أحد أفراد طاقم ويلارد، وراكب أمواج مُحترف. تحول الجيش الى مكان تنتشر فيه كل ضروب التهريب، كما يبينه مشهد التزود بالوقود في القاعدة العسكرية: تهريب الدراجات



النارية، والكحول، والمُخدرات التي باتت أهم عند الرقيب من واجب الخدمة نفسها. أضحى الجيش يغض الطرف عن كل تلك المُمارسات.

نقد الاستعمار

لماذا فيتنام؟ طُرح هذا السؤال بجلاء في مقطع المزرعة الفرنسية الذي أضيف إلى فيلم "القيامة الآن" بواسطة تقنية ريدوكس. تُعتبر هذه المزرعة المرحلة الأخيرة قبل الوصول الى المُعسكر الذي يحتمي فيه كورتز، حيث تبدت هذه المزرعة في صورة شبح، مكان تقطنه أشباح خرجت فجأة من ماضٍ استعماري ولى. كما أن مشاهد الوصول والمُغادرة قد صُورت وسط الضباب؛ بغية إضفاء طابع الغرابة والقوى الخارقة على المكان وقاطنيه.

من يكون هؤلاء؟ إنهم مستوطنون فرنسيون يدافعون عن أرض استقروا بها مُنذ عقود. يبدو أن هناك تفاوتا شاسعا بين هذه البناية الاستعمارية القديمة وواقع الحرب: حياة مُترفة، وخدم فيتناميون؛ فضلا عن الحرص على استمرار التقاليد الفرنسية مثل تربية الأطفال، والطبخ، ولكن في بيئة غارقة في الفوضى، كما عبر عنه العراك الذي شب بين الضيوف على مائدة الطعام. كان ويلارد يتقمص دور المُتفرج أكثر من المُمثل. إن هؤلاء المدافعين عن الاستعمار باتوا جزءا من الماضي، ما جعل كوبولا يمضي في نقده اللاذع للاستعمار. بيد أن المُخرج حاول إظهار عبثية التدخل العسكري الأمريكي في المواجهة المُباشرة بين روبيرت ديماري، مالك المزرعة، والنقيب ويلارد: "أنتم أيها الأمريكيون، إنكم تقاتلون من أجل لا شيء"؛ وهذا ما كان يعتقده كوبولا حينما كان يصور هذا المشهد، شأنه في ذلك شأن العديد من الأمريكيين وقتها. حتى الجنود أنفسهم في الفيلم لم يكن لديهم دراية بالسبب من وراء تواجدهم هناك. لقد أضحى موضوعا يعود باستمرار في كل الأفلام التي تطرقت للحرب في فيتنام.

يبقى "القيامة الآن" فيلما دراميا، إلا أن بُعده الملحمي ينطوي على فكرة سياسية تنفلت من الإطار التاريخي الضيق، لتشمل علاقات الرجال بالحرب، والعلاقة بين الأفعال الفردية وبُعدها الجماعي.


Marlon Brando
Francis
United Artists



العام 1945م:

"روما مدينةٌ مفتوحة" لروبرتو روسّيلّيني



مارتشيلّو بيروكّا/ إيطاليا



ترجمه عن الإيطالية:
معاوية عبد المجيد
سوريا/ فرنسا

لا يمكننا الحديث عن السينما عام 1945م من دون البدء برائعة روبرتو روسّيلّيني "روما مدينةٌ مفتوحة"، الفيلم الذي صدر في ذلك العام تحديدًا. ولئن أُجريَ إخراجه في العام السابق أثناء الاحتلال النازي/ الفاشيّ للعاصمة الإيطالية، فإنَّه يسلِّط الضوء جيّدًا على روح المقاومة التي أفضت إلى التحرير.

أطلق هذا الفيلم، بالإضافة إلى فيلم "اضطهاد" للمُخرج لوكينو فسكونتي 1943م، شارة البدء لموسم الواقعيّة الجديدة الإيطاليّة، التي كانت مُكثَّفةً رغم قصر مدّتها، وتعتبر أحد أهمّ التيّارات السينمائيّة التي حظيت بتقديرٍ واسع على المستوى العالميّ.

العرض الأوّل "لـروما مدينةٌ مفتوحة":

كان مسرح كويرينو في روما على موعدٍ مع العرض الأوّل للفيلم، في سبتمبر 1945م، لكنَّه لم يحظَ على إجماع كبار النقّاد في تلك الآونة. وكان لكثيرٍ منهم- أبرزهم المُخرج لويجي كومنتشيني، وأنطونيو بيترانجيلو- تحفُّظاتٌ أخلاقيّة وأيديولوجيّة وأسلوبيّة وجماليّة. في حين أنَّ نقّادًا آخرين، مثل ألبرتو مورافيا، وإندرو مونتانيلّي، وماريو جرومو، وكارلو ليتساني، أثنوا على فيلم روسّيلّيني. وجاء التقدير الأكبر من قِبَلِ الجمهور ومن الأوساط النقديّة الأجنبيّة، وأهمّها الفرنسيّة والأمريكيّة.

كان المُخرج روبرتو روسّيلّيني ذائع الصيت؛ بسبب إخراجه أفلام بروباجاندا للأسطول الملكيّ الإيطاليّ (السفينة البيضاء 1941م، وعودة الطيّار 1942م، ورجل الصليب 1943م)، ومع هذا ارتأى أن يصوّر فيلمًا يتحدّث عن المقاومة. فجعل أحداثه تدور في العام 1944م، والبلاد تحت وطأة الاحتلال، مُستلهمًا من الوقائع اليوميّة لمدينةٍ مكبّلةٍ بنير النازيّة وقد فتك بها الرعب. وفي الأشهر الأولى من العام اللاحق، بدأ بتصويره مُعتمدًا على السيناريو الذي ألّفه صديقاه سيرجو أميدي، وألبرتو كونسيليو.

عمَّ يتّحدث "روما مدينةٌ مفتوحة"؟

تتمحور القصّة حول الدون جوزيبّي موروزيني،

الراهب المُلتزم بالمقاومة، والذي أُدين بالموت؛ نظرًا لنشاطاته النضاليّة، ولقي مصرعه على يد فرقة إعدام فاشيّة. لكنّ "روما مدينةٌ مفتوحة" يتفادى التركيز على شخصيّةٍ واحدة، أي الدون موروزيني، رغم أهمّيّتها- والتي اتّخذت في الفيلم اسم الدون بييترو بيلّيجريني، وأدّاها ألدو فابريتسي- إنّه بالأحرى فيلم مُتعدّد الأصوات، تتشابك فيه أحداثٌ مُختلفة ومُتّصلة فيما بينها، بدءًا من شخصيّة المُهندس جورجو مانفريدي (مارتشيلّو باليرو)، الناشط الشيوعيّ والعضو البارز في لجنة التحرير الوطنيّة، الذي يفرّ من الألمان فيلتجئ إلى بيت فرانشسكو (فرانشسكو جرانديجاكي) صاحب المطبعة المُناهض للفاشيّة الذي سيتزوّج بينا (آنّا مانياني) الأرملة الحامل بفرانشسكو وأمّ الطفل مارتشيلّو (فيتو أنّيكياريكو).

أضحى الفيلم أيقونةً، وشريطًا بمنزلة البيان لتيّارٍ سينمائيٍ كامل. تحتوي القصّة على شخصيّاتٍ متنوّعة، يشكّل بعضها جزءًا نشطًا من الكفاح من أجل التحرير، مثل جورجو، وفرانشسكو، وحتّى الدون بييترو، الذي لا ينكر تعاونه أبدًا إذ أوكِلَت إليه مهمّة المرسال بين المُناضلين. شخصيّاتٌ أخرى تمثّل جانب الشعب والناس البسطاء، مثل بينا التي تتقمّص دورها آنّا مانياني المُتألّقة بأداء دراميٍّ عظيم. وشخصيّاتٌ أخرى تجسّد دور العمالة، والتجسُّس لمصلحة الألمان، مثل مارينا (ماريّا ميكي) خطيبة جورجو مانفريدي التي لا تتردّد بالخيانة لتأمين المُخدّرات المُدمنة عليها.



إنتاج "روما مدينةٌ مفتوحة":

أُخرِجَ الفيلم بأدواتٍ بسيطة وطارئة، بسبب نقص الموادّ في بلدٍ مُدمَّر، على حدّ قول روسّيلّيني نفسه في إحدى المُقابلات. كانت هناك فكرةٌ أساسيّة: الابتعاد قدر الإمكان عن مفهوم السينما الذي كان شائعًا في العقدين السابقين، المعروف بما يسمى "سينما الهواتف البيضاء"، التي ترسم عالمًا زائفًا، تطغى عليه الأبّهة، وغير واقعيّ على الإطلاق، ومُنفصلًا تمامًا عن الحياة اليوميّة الإيطاليّة إبّان الفترة نفسها. على حدّ قول روسّيلّيني نفسه مرّةً أخرى: كان يتطلّع بهذا الفيلم إلى جعل السينماتوغراف وسيلةً مُفيدة، وذلك بإدخال ابتكاراتٍ أسلوبيّة كانت مُستبعدةً حتّى تلك اللحظة، ولا تخطر في بال، مثل تصوير المشاهد في الأماكن الحقيقيّة، في الشوارع، والباحات، وسلالم البنايات. وبذلك خرجت السينما من الاستديوهات المُغلقة إلى الناس، لمواجهة العالم الواقعيّ. أدرك روسّيلّيني ومُساعدوه- أميدي وكونسيليو آنفا الذكر، وفيديريكو فيلّيني الذي كان شابًّا حينها يخطو خطواته الأولى في عالم السينما- أدرك ضرورة إبراز الحياة الحقيقيّة للناس العاديّين، ضحايا القنابل والرعب الذي زرعه المُحتلّ النازيّ وأعوانه الإيطاليّين من ذوي القمصان السوداء. وقد تبنّى لذلك طريقة جديدة في صناعة السينما، تستنكر تضخيم الماضي كلّيًّا، وتضع الكاميرا المحمولة تحت تصرُّف المُمثّلين والجمهور. واستخدم لغةً عاديّة وبسيطة، زاخرة بلهجة روما المحكيّة، ووضعها بصورةٍ تراجيديّة على النقيض من لغة النازيّين الألمانيّة التي لم يُخضعها للدبلجة.

لذا تصبح الكاميرا المحمولة أداةً يستجمع



روبرتو روسّيلّيني

بها المُخرجُ الجوهرَ الحقيقيَّ للفترة التاريخيّة. أنتج روسّيلّيني فيلمًا مأساويًا ورصَّعَه بلحظاتٍ من البهجة القادرة على التخفيف من حدّة التوتُّر المُتصاعد. وخير مثالٍ على هذا، المشهد الذي يتظاهر فيه الدون بييترو بمُجالسة رجلٍ مُحتضر، وما هو في الواقع سوى عجوزٍ كان الدون بييترو قبل قليل قد ضربه بالمقلاة على رأسه؛ كي لا يكتشف أمره الجنود الذين يمشّطون المنطقة. وهي لحظة مُمتعة بفضل طريقة إخراجها وانتقالها بسرعة من المأساة إلى الهزل.

في المشهد اللاحق نغرق مُجدّدًا في المأساة، حيث تركض بينا وتصرخ خلف الشاحنة التي تأخذ رجلها بعيدًا، فتلقى مصرعها رشقًا بالرصاص لتموت على قارعة الطريق، وابنها مارتشيلّو يعانقها باكيًا. مارتشيلّو الذي كان في المشهد السابق يضحك على ضربة الدون بييترو بالمقلاة على رجل العجوز.

الأطفال في "روما مدينةٌ مفتوحة":

شخصيّة مارتشيلّو ليست ثانويّةً على الإطلاق. يؤدّي الأطفال في الفيلم دورًا مفتاحيًّا: إنَّهم ضحايا الحرب الأبرياء، يشهدون دمار عالمهم على أيدي الكبار. ويحاولون التصدّي للغضب البشريّ، بطريقةٍ ساذجة وعبقريّة في الآن ذاته. يفعلها رومولِيتّو، الفتى المبتور الذي يريد أن يمتشق السلاح لمُحاربة المُعتدي. ويفعلها الجميع بتفجير محطّة وقود بقذيفة. ثمّ يختم الأطفال الفيلم بمشهدٍ ذي أثرٍ عاطفيٍّ شديد: فبعدما شهدوا على إعدام الدون بييترو عاجزين عن فعل أيّ شيء، يعودون صامتين نحو المدينة التي تتبدّى في الخلفيّة وقبّة القديس بطرس تهيمن عليها.

من جهةٍ أخرى، لطالما كان الأطفال أبطالًا في الواقعيّة الجديدة، ويؤكّد ذلك ملمّعو الأحذية في فيلم "شوشا" 1946م، وبرونو ريتشي الصغير في فيلم "لصوص الدرّاجات الهوائيّة" 1948م، والفيلمان من إخراج فيتّوريو دي سيكا الذي كانت له نظرة خاصّة بالطفولة، وقد عبَّر عنها في فيلم "الأطفال ينظرون إلينا" عام 1943م. أو كما يبيّنه الفتى إدموند الذي يهيم في برلين المُخيفة في فيلم "ألمانيا العام صفر"- روبرتو روسّيلّيني، 1948م- وكلّ هذه الشخصيّات تسلّط الضوء بشكلٍ مهيب على فكرة الطفولة المُغتصبة.

أحدث فيلم "روما مدينةٌ مفتوحة" علامةً فارقة في السينما الإيطاليّة؛ فرغم أنّه أُخرِجَ في فترةٍ ما تزال فيها الأحداث التاريخيّة المتناولة جارية، فإنَّ الفيلم يصوّر بأسلوبٍ فعّالٍ وخالٍ من الخطابة لحظةً تاريخيّةً مفصليّةً في مُستقبل إيطاليا. ينبغي مُشاهدة الفيلم مرارًا، وتدريب الأجيال الجديدة على مُشاهدته، لعلّهم يتعلّمون جزءًا من تاريخ إيطاليا، وتاريخ السينما كذلك.


ROMA Ciudad abierta
gettyimages
ANA MAGNANI
ALDO FABRIZI
R. ROSSELLINI
Anna MAGNANI
ROMA città aperta
Prod. EXCELSA FILM
Regia: R. ROSSELLINI



سينما

باربارا: جمهورية الارتياب!



محمود الغيطاني

مصر

في فيلم يتأمل بعمق شكل الحياة اليومية في ألمانيا الشرقية الاشتراكية في الثمانينيات من القرن الماضي يقدم لنا المُخرج الألماني **Christian Petzold** كريستيان بيتزولد فيلمه المُهم:
Barbara باربارا الذي يهتم بعرض الحياة الكابوسية التي يحياها مواطنو ألمانيا الاشتراكية التي حولت مبادئ الاشتراكية إلى كابوس عميق لا يمكن له أن ينتهي بالنسبة لمن يعيش فيها؛ فالجميع تحت عيني السُلطة، سواء بشكل مُباشر، أو بشكل غير مُباشر بجعل جميع المواطنين مُجرد مُخبرين/ جواسيس على بعضهم البعض، ومن ثم كتابة التقارير عن الآخرين والإبلاغ عنهم، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى الفقر والعوز الشديدين اللذين يعاني منهما جميع مواطني الكتلة الشرقية، وحرمانهم من كل حقوقهم السياسية والإنسانية، بل واستخدام معلومات المواطن الشخصية التي تعرفها عنه السُلطة في تدمير حياته وإيقافها تماما إذا ما استلزم الأمر لمُجرد الرغبة في السيطرة على الجميع وكأنهم مُجرد آلات في يد السُلطة السياسية التي تحركهم كيفما شاءت، وأينما أرادت!
إنها الأفكار الأثيرة والمنطقة التاريخية المُفضلة للمُخرج الألماني كريستيان بيتزولد الذي يحلو له تأمل أثر الحرب العالمية الثانية على ألمانيا، لا سيما بعد انقسامها إلى شرقية وغربية، وما أدى إليه ذلك من تدمير الكتلة الشرقية على وجه الخصوص التي تحولت إلى مُجرد مُعتقل كبير لسكانها الذين لم يجدوا من يعمل على إنقاذهم حتى لو كان من الجزء الغربي.
رغم بساطة الفيلم الذي لا يحتوي الكثير من الأحداث، والذي يكاد أن يسير بوتيرة ثابتة/ ستاتيكية إلا أنه يُعد من أهم أفلام المُخرج؛ نظرا لشغفه واهتمامه بالتركيز على التفاصيل الدقيقة، والمشاعر التي تعتمل داخل شخصياته، لا سيما مشاعر الخوف الدائم والارتياب من الجميع، وهو ما يجعل الشخصية الرئيسية باربارا- قامت بدورها المُمثلة الألمانية **Nina Hoss** نينا هوس- تحرص على أن تحيا من خلال شخصيتين



مُنفصلتين أو مُختلفتين، إحداهما باردة تماما تكاد أن تكون ثلجية لا مشاعر أو ردود أفعال لديها، بينما تحتفظ بشخصيتها الحقيقية سرا؛ الأمر الذي يجعلها تكاد تكون غير حية على الإطلاق!

يحرص بيتزولد على أن يبدأ فيلمه بشخصية الطبيبة باربارا التي وصلت لتوها إلى بلدة إقليمية صغيرة منزوية في عمق الريف الألماني بعدما تم نقلها من المشفى الذي كانت تعمل فيه في برلين كعقاب لها؛ لأنها طلبت إذنا بالخروج من ألمانيا الشرقية للحاق برجل تحبه في ألمانيا الغربية، وهو الأمر الذي جعلها تحت المُراقبة ليل نهار بعد سجنها لفترة، حتى أنها لا يحق لها التنزه داخل البلدة ليلا أو نهارا إلا إذا ما أبدت السبب في خروجها خارج منزلها أو المشفى الذي انتقلت إليه.

سنعرف أن رئيس الأطباء في المشفى الجديد أندريه- قام بدوره المُمثل الألماني رونالد زرفيلد- **Ronald Zehrfeld** فضلا عن كونه رئيس الأطباء، فهو يقوم بدور المُخبر الذي يكتب التقارير عن الجميع من زملائه؛ وبالتالي فباربارا واقعة تحت رقابته الصارمة لها، التي يرفع من خلالها التقارير عنها إلى السُلطات السياسية.

تحرص باربارا على عدم الاختلاط بالجميع، وتظل صامتة طول الوقت، بل نادرا ما نرى ابتسامتها على وجهها، وكأنما وجهها منحوت من الحجر، أو أنها لا تمتلك أي قدر من المشاعر أو ردود الأفعال؛ الأمر الذي يفسره الجميع من زملائها بأنها تتعالى عليهم ولا تحاول الاختلاط بهم؛ لأنها أتت إليهم من برلين.

يحاول أندريه غير مرة التقرب منها، أو محاولة التواصل معها، لكنها تحرص على التعامل معه بفظاظة تنطلق من وراء ستار جليدي ضخم لا يمكن له أن ينم عن أي شيء من حقيقتها، ولعلها كانت مُحقة كثيرا في هذا الارتياب منه ومن الجميع لا سيما حينما رآها أمام المشفى في اليوم الذي وصلت فيه بعد انتهاء العمل واقفة في انتظار وسيلة مواصلات لتقلها إلى شقتها؛ فيتوقف أمامها بسيارته طالبا منها إيصالها؛ لأن المواصلات هنا نادرة؛ فنراها تقول له حينما يأخذ الطريق إلى منزلها من دون أن يسألها عن وجهتها: كان عليك أن تسألني: هل أمرّ من هذا الشارع؟ فيرد عليها: ماذا كان عليّ أن أسألك؟ فتقول: أين أعيش، لكنك تعلم ذلك مُسبقا. ولماذا قدمت إلى المُحافظة، لكنك تعلم هذا أيضا، لا تندهش، لقد أخبروك عني، أنت من أحضرتني.

إنها تمتلك داخلها قدرا من الارتياب الذي يجعلها غير قادرة على الثقة في أي شخص من المُحيطين بها، وكأننا أمام دولة ضخمة من المُخبرين الذين يراقبون بعضهم البعض من أجل الوشاية، أو مُجتمع كامل مريض بالشك تجاه بعضه البعض؛ حتى إنه إذا ما التفت أحدهم إلى الآخر بالمُصادفة يتخيل الآخر أن من ينظر إليه يراقبه

كريستيان بيتزولد


رونالد زرفيلد

مثلما رأينا في عدة مشاهد لا سيما حينما كانت باربارا في الحافلة والتفتت إليها إحداهن؛ فتشككت في أنها تراقبها من أجل الوشاية بها!

إن الحياة تحت هذا الشكل من أشكال الضغط النفسي لا بد لها أن تؤدي بصاحبها إلى الجنون، أو مرض الارتياب الدائم، كما أنها تتحول إلى كابوس ضخم لا يمكن الانتهاء منه، أي أن الأمر يؤدي في النهاية إلى فقدان الحياة لمذاقها؛ نظرا لشعور المرء بأنه مُقيد طيلة الوقت، وواقع تحت المُراقبة التي لا تنتهي. يتضافر مع ذلك حملات التفتيش الدائمة التي تستقبلها باربارا في شقتها من قبل السُلطة السياسية من أجل البحث عن أي شيء ربما تكون قد أخفته عنهم، أو تكون عازمة على فعله، وهو ما يجعل الأمن يفاجئها كثيرا في شقتها للتفتيش في كل شيء، لدرجة التفتيش الذاتي في جسدها وفتحاتها الجنسية أيضا!

إن الفقر الشديد الذي وقعت تحته ألمانيا الشرقية تحت مُسمى الاشتراكية جعل مواطنيها محرومين من كل مبادئ الحياة الطبيعية، حتى أنهم ينظرون إلى الغربيين من ألمانيا باعتبارهم أناس من كوكب آخر، أو عالم آخر، وهي التفصيلة التي حرص المُخرج كريستيان بيتزولد على التركيز عليها حينما رأى أحد المواطنين سيارة مرسيدس لمواطن غربي متوقفة على جانب الطريق؛ فنرى المواطن الشرقي يتوقف بسيارته المُتهالكة من أجل مُشاهدة السيارة المرسيدس وتأملها، والحديث مع صاحبها، بل وظنه أن عجلة المقود تدفئ يدي السائق في فصل الشتاء، أي أن الكتلة الشرقية كادت أن تجعل مواطنيها خارج الحياة تماما، فضلا عن الديكتاتورية، والقبضة الحديدية على مواطنيها، وتفشي قيم الوشاية والتجسس، والخيانة بين سكانها في سبيل أن ينجو كل شخص بنفسه



نينا هوس



جاسنا فريتزي باور

من قبضة الأمن الباطشة.نعرف أن باربارا تُخطط للهروب إلى ألمانيا الغربية مع حبيبها الألماني الغربي، وتسعى إلى ذلك، لكنها في ذات الوقت تقوم بأداء عملها بأمانة؛ نظرا لحبها وإخلاصها للعمل كطبيبة، وهو الأمر الذي تلاقت فيه مع الطبيب أندريه الذي يتفانى في أداء عمله كطبيب. لكن، رغم محاولات أندريه في التقرب منها إلا أنها تُصرّ على فظاظتها معه؛ الأمر الذي يجعله يعترف لها من أجل طمأنتها واكتساب ثقتها فيقول: كنت أعمل في مُستشفى إيبرسلاند، وكانت هناك آلات جديدة من نيوزيلاندا تساعد في ولادة الأطفال قبل اكتمالهم، وكانت تعليمات التشغيل بالإنجليزية ومكونة من 26 صفحة، وأنا من عملت عليها، وكانت مُساعدتي تتحدث القليل من الإنجليزية، ورغبت في إثارة إعجابي، وفي إحدى الليالي كنت مُتعبا كحالي الآن؛ فأحضرت لي بطانية وطلبت مني النوم، وأخبرتني أنها ستهتم بكل شيء، لكنها خلطت بين درجة الحرارة المئوية والفهرنهايت؛ مما أدى إلى توليد ضغط كبير؛ ففصل شبكية العين في الأطفال الرضع، كان هناك اثنين منهم. حاولنا إنقاذهما، لكنهما أصيبا بالعمى مدى الحياة، وأصبحت أنا المسؤول عن الحادث، وانتهى الأمر بأن لا مزيد من برلين ومن مُستشفى شارتيه. الرجال هناك عرضوا عليّ التكتم على الأمر في مُقابل الذهاب إلى مُستشفى في الأقاليم، وفي مُقابل هذه السرية عليّ أن أسلمهم التقارير، فلم يكن لدي أي طموح في هذا الأمر.

أي أنه يؤكد لها أنه لم تكن لديه أي رغبة في أن يكون واشيا/ مُخبرا على زملائه من أجل كتابة التقارير والزج بهم في السجون، بل كان الأمر تحت ضغط شديد بسبب الخطأ الذي ارتكبته زميلته، لكن رغم اعتراف أندريه لباربارا من أجل محاولة اكتساب ثقتها نراها تتشكك في روايته وتسأله: هل هذه الرواية حقيقية بالفعل؟

إن الارتياب الشديد والشك في كل شيء هو شعور ثقيل الوطأة يسيطر على كل شيء في ألمانيا الشرقية التي تدعي الديمقراطية، وهو الأمر الذي لا يمكن الحياة في كنفه بارتياح؛ مما يدفع الكثيرين للرغبة في الهروب إلى ألمانيا الغربية.

نعرف أن باربارا تُخطط للهروب إلى ألمانيا الغربية مع حبيبها الألماني الغربي، وتسعى إلى ذلك، لكنها في ذات الوقت تقوم بأداء عملها بأمانة؛ نظرا لحبها وإخلاصها للعمل كطبيبة، وهو الأمر الذي تلاقت فيه مع الطبيب أندريه الذي يتفانى في أداء عمله كطبيب. لكن، رغم محاولات أندريه في التقرب منها إلا أنها تُصرّ على فظاظتها معه؛ الأمر الذي يجعله يعترف لها من أجل طمأنتها واكتساب ثقتها فيقول: كنت أعمل في مُستشفى إيبرسلاند، وكانت هناك آلات جديدة من نيوزيلاندا تساعد في ولادة الأطفال قبل اكتمالهم، وكانت تعليمات التشغيل بالإنجليزية ومكونة من 26 صفحة، وأنا من عملت عليها، وكانت مُساعدتي تتحدث القليل من الإنجليزية، ورغبت في إثارة إعجابي، وفي إحدى الليالي كنت مُتعبا كحالي الآن؛ فأحضرت لي بطانية وطلبت مني النوم، وأخبرتني أنها ستهتم بكل شيء، لكنها خلطت بين درجة الحرارة المئوية والفهرنهايت؛ مما أدى إلى توليد ضغط كبير؛ ففصل شبكية العين في الأطفال الرضع، كان هناك اثنين منهم. حاولنا إنقاذهما، لكنهما أصيبا بالعمى مدى الحياة، وأصبحت أنا المسؤول عن الحادث، وانتهى الأمر بأن لا مزيد من برلين ومن مُستشفى شارتيه. الرجال هناك عرضوا عليّ التكتم على الأمر في مُقابل الذهاب إلى مُستشفى في الأقاليم، وفي مُقابل هذه السرية عليّ أن أسلمهم التقارير، فلم يكن لدي أي طموح في هذا الأمر.

أي أنه يؤكد لها أنه لم تكن لديه أي رغبة في أن يكون واشيا/ مُخبرا على زملائه من أجل كتابة التقارير والزج بهم في السجون، بل كان الأمر تحت ضغط شديد بسبب الخطأ الذي ارتكبته زميلته، لكن رغم اعتراف أندريه لباربارا من أجل محاولة اكتساب ثقتها نراها تتشكك في روايته وتسأله: هل هذه الرواية حقيقية بالفعل؟

إن الارتياب الشديد والشك في كل شيء هو شعور ثقيل الوطأة يسيطر على كل شيء في ألمانيا الشرقية التي تدعي الديمقراطية، وهو الأمر الذي لا يمكن الحياة في كنفه بارتياح؛ مما يدفع الكثيرين للرغبة في الهروب إلى ألمانيا الغربية.

تصل إلى المشفى فتاة مُراهقة تدعى ستلا- قامت بدورها المُمثلة السويسرية **Jasna Fritzi Bauer** جاسنا فريتزي باور- مُصابة بالتهاب السحايا بعد محاولة هروبها من مخيم تورجاو، وهو من المُخيمات الاشتراكية للإبادة؛ فتتعامل معها باربارا بشكل فيه قدر كبير من الأمومة؛ الأمر الذي يجعل الفتاة تميل إليها وترفض أن يقترب أحد منها سوى باربارا، ويكتشف أندريه أثناء تحليله لدمها في معمله الخاص أن الفتاة حامل بطفل ويخبر باربارا التي تؤكد له أن حملها خطرا عليها؛ لأن السُلطات ستأخذ الطفل منها ولن تسمح لها بالاحتفاظ به، لكن بمُجرد شفاء الفتاة تأتي السُلطات لإعادتها مرة أخرى إلى المُخيم عنوة.

تتفق باربارا مع حبيبها من ألمانيا الغربية- الذي التقته في وطنها- على تسهيل هروبها إليه، وتلتقي به في أحد الفنادق ليلا، لكن أثناء انشغاله باجتماع في بهو الفندق تلتقي بفتاة أخرى من ألمانيا الشرقية التقاها صديق حبيبها وتتأكد من خلال لقائها بها أن الرجال في ألمانيا الغربية لا ينظرون إلى فتيات ألمانيا الشرقية إلا باعتبارهن أشياء من المُمكن التجارة فيها مُستغلين فيهن فقرهن وحاجتهن، لا سيما أنه أخبرها بأنها حينما تصل إلى ألمانيا الغربية فهي ليست في حاجة إلى العمل؛ لأنه لديه الكثير من المال، وهنا تبدأ في إعادة التفكير في علاقتها به، رغم إصرارها على الهروب.

يأتي إلى المشفى أحد الفتيان المُراهقين الذي حاول الانتحار بسبب قصة حُب، ونتيجة لمحاولته أُصيب بارتجاج في المُخ. يحاول كل من أندريه وباربارا العناية به، ويتشككان في وجود جلطات دماغية، ولا بد من إجراء عملية في المُخ بسببها، لكن أندريه يقرر إجراء العملية في اليوم الذي قررت فيه باربارا الهروب، وهو اليوم الذي أخذت فيه إجازة من أجل تسهيل عملية هروبها، ورغم أن أندريه طلب منها أن تقوم بتخدير الفتى إلا أنها تحاول الهروب في هذه الليلة، وفي الوقت الذي كانت فيه تستعد للهروب تسمع صوت دقات خافتة



على باب شقتها، وتُفاجأ بستلا التي هربت من المُخيم مرة أخرى، وقد أُصيبت في فخذها بجرح عميق بسبب الأسلاك الشائكة. تعتني باربارا بالفتاة، وتتوسل إليها ستلا ألا تتخلى عنها؛ الأمر الذي يجعلها تتعامل معها بأمومة واضحة وتأخذها معها إلى البحر- طريق الهروب- وحينما يصل الرجل الذي سيعمل على تهريبها بحرا؛ تسلمه باربارا المال مُقابل التهريب، وتسلم له ستلا ليعمل على تهريبها، ثم تعود أدراجها مرة أخرى وقد تخلت عن فكرة الهروب.

ربما نُلاحظ أن تخلي باربارا عن فكرة الهروب من الجحيم الذي تعيش فيه في ألمانيا الشرقية يعود لسببين رئيسيين: الأول هو حينما لمحت في حبيبها الذي ترغب في الهروب معه النظر إليها باعتبارها فتاة فقيرة من ألمانيا الشرقية يعطف عليها، ولا يحبها بعمق، كما أن المال بالنسبة له كان هو الأهم، والسبب الثاني والأقوى والرئيس أنها قد بدأت تشعر بمشاعر حقيقية تجاه أندريه الذي حاول جاهدا التقرب إليها واكتساب ثقتها، والتأكيد لها على أنه ليس لديه ميلا طبيعيا ليكون واشيا أو مُخبرا على الآخرين، بل دُفع إلى هذا الفعل مُرغما، ومن ثم نبتت بينهما الكثير من المشاعر التي شاهدناها حينما دعاها إلى بيته على إحدى الوجبات التي أعدها لها بنفسه، واقتربت منه فجأة لتقبيل شفتيه في اعتراف مُباشر منها بحقيقة مشاعرها تجاهه، وأنها قد وقعت في حبه بالفعل وزال ستار الشك والارتياب تجاهه داخلها.

إن قبول باربارا البقاء في الكابوس الاشتراكي لألمانيا الشرقية كان له مُبرره الذي يحرص المُخرج على إيضاحه للمُشاهد وكأنه يرغب القول: مهما كان الواقع الذي نحيا فيه كابوسيا، ومهما كانت الضغوط من حولنا، فإننا نستطيع التكيف والحياة مع هذا الواقع المُزري في حال إذا ما وجدنا الشريك الذي يستطيع أن يشاركنا حياتنا ويربط بيننا الكثير من المشاعر والتفاهم الكافي، ولأن باربارا وأندريه يمتلكان الكثير من العوامل المُشتركة منها الإخلاص في مهنتيهما الطبية، وتقاربهما، ومشاعر الحب التي بدأت تنسج نفسها حولهما؛ فلقد رأت أن إمكانية البقاء من المُمكن لها أن تجعل حياتهما أفضل، فضلا عن مشاعر الأمومة والمسؤولية التي شعرت بها تجاه ستلا، ومن ثم آثرتها على نفسها في عملية الهروب، بدلا من هروبها بنفسها.

يؤكد لنا المُخرج الألماني كريستيان بيتزولد من خلال فيلمه المُهم باربارا أن الحرب العالمية الثانية، وفكرة النازية التي أغرق بها أدولف هتلر ألمانيا كان لها من الآثار السلبية والمُدمرة على المُجتمع الألماني ما أدى إلى تدمير ألمانيا والحياة فيها، لا سيما الكتلة الشرقية منها، وهي الكتلة التي تحولت إلى جحيم على الأرض يحيا فيه مواطنو هذه الكتلة، وهو من خلال فيلمه يعمل على التركيز على النتائج التي أدت إليها هذه الحرب، بل ويتأمل التفاصيل الدقيقة جدا في حياة الألمان الذين علقوا في هذه المنطقة من ألمانيا، وكيف عاشوا مجموعة من المشاعر المُتناقضة والخانقة، والقاتلة حتى أنهم تحولوا إلى مجموعة من الآلات البشرية، أو الأدوات التي تتحكم فيها السُلطة السياسية وتتصرف فيهم كيفما شاءت، وكأنها تجردهم تماما من بشريتهم وإنسانيتهم.

إلا أننا لا يفوتنا الأداء المُكتمل للمُمثلة الألمانية نينا هوس- المُمثلة الأثيرة للمُخرج في أفلامه السابقة- التي تتقن جيدا أداء الشخصية المرسومة لها في السيناريو بشكل يكاد يكون أبرع مما كان في ذهن السيناريست أو المُخرج؛ وبالتالي تعطي المُخرج نتائج تمثيلية مُبهرة تجعل المُشاهد مُتعلقا أيما تعلق بأدائها، لا سيما صمتها التام والثلجي، وحزنها الباد في عينيها، وفقدها لأي رد فعل أمام الغرباء، وتصويرها للحالة المُرهقة نفسيا للمواطن الألماني في الكتلة الشرقية حتى أننا لم نر ابتساماتها طوال مُدة الفيلم إلا نادرا حينما تكون مع حبيبها فقط.

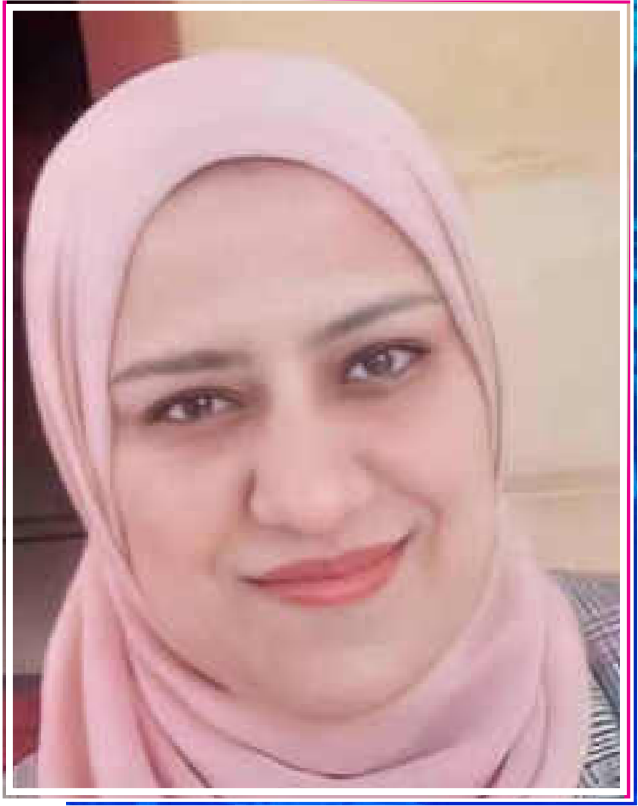
معضلة القاضي والجلاد في "تراب الماس"

سينما

من خلف عدستين مُكبرتين يتُابِع في كنف الظلام الطرقات الواشية، مُصدِراً أحكامه التي لا تَقبَل مداولة؛ فهو القاضى والجلاد فى نفس الوقت. ربما كان يَنشُد عدالة غائبة، مُعلِقاً عذاباته على جدرانها الباهتة. ربما أحاله العجز- رغماً عنه- إلى رقيب يلتقط كافة التجاوزات بدقة شديدة؛ فيختزنها حتى يُلقِن أصحابها الدرس الأخير، فإذا ما امتلك المارد القابع بأوصال العجز أدوات القصاص، صار كياناً غير قابل للترويض، ليتوالى مُسلسل الانتقام المُمَنطَق فى دائرة اللامعقول. "حسين الزهار"، ذلك القاضى المُتطرف والجلاد المظلوم، بطل فيلم "تراب الماس" أحد أميز أعمال الثنائي الذكي "مروان حامد"، و"أحمد مراد".

الواقع تُعد رواية "تراب الماس" الصادرة عام 2010م- والمأخوذ عنها قصة الفيلم- واحدة من أفضل روايات "أحمد مراد"؛ حيث لا تزال ضمن الكتب الأكثر مبيعاً حتى الآن، إلا أنها مرت بمجموعة تحديات خلال مراحل تحويلها إلى عمل سينمائي، فعلى مدار سنوات ظل الجمهور ينتظر الفيلم بشغف شديد، بعدما تأجل عرضه أكثر من مرة وتغير أبطاله، ليصب هذا التأجيل على حد قول "مراد" فى مصلحة العمل، حيث قام "مراد" بكتابة سيناريو الفيلم 14 مرة وصولاً لمُقاربة يرتضيها وتتناسب مع مضمون الرواية، كما أجرى تعديلات على بعض الشخصيات، وحذف البعض الآخر، وضغط الكثير من التفصيلات واستغنى عن البعض الآخر.

رغم وجود اختلافات واضحة بين الرواية والفيلم، وهي الاختلافات التى لم ترُق البعض من مُتابعى روايات "مراد"، لكنه رأى "أن الوقت سمح له بعمل التعديلات، التي إذا ما عاد به الوقت إلى الوراء، كان سيقوم بها على نص الرواية ذاتها"، كما أنه من الطبيعي والمُتعارف عليه فى الكثير من الأفلام العربية المأخوذة عن نصوص أدبية عدم مُطابقة الفيلم للرواية، إذ أن المُعالجة الدرامية للنص الأدبى تتم بمعايير سينمائية في الأساس، مما يحتم ضرورة اختزال بعض التفاصيل أو تغييرها بما لا يخل بالمضمون لخدمة الصورة والمساحة البصرية، التي



شيرين ماهر

مصر

تمثل حجر الزاوية فى أي عمل سينمائي.
الفيلم بطولة منة شلبي، وآسر ياسين، وماجد الكدوانى، وإياد نصار، وأحمد كمال، ومحمد ممدوح، ويشاركهم الفنان عزت العلايلي، وشيرين رضا، والفنان اللبناني عادل كرم. تتناول الأحداث قصة حسين الزهار "أحمد كمال" مُدرس التاريخ القعيد، الذي يعيش مع ابنه الوحيد طه "آسر ياسين"، الصيدلي المُسالِم، الذي يُفاجأ ليلة رأس السنة بمقتل والده في المنزل، فيصبح شغله الشاغل معرفة الفاعل. وفي خضم رحلة بحثه يكتشف حقائق مُخيفة عقب عثوره على مذكرات والده، التي احتوت على سر قنينة "تراب الماس"، وكيف كان يدس سمها في أقداح الشاي؛ للتخلص من نماذج فاسدة في المُجتمع، ليبدأ "طه" رحلة من القتل الاضطراري؛ تتغير معها ملامح شخصيته وخارطة حياته.

كل شيء جرى إعداده بإتقان تام مُنذ البداية وحتى النهاية، فجاء الاستهلال يقرع أبواب العقول "كشعلة" أُسقِطَت في هشيم التراكمات، عندما تصدرت الأحداث نفس عبارة الاستهلال فى الرواية: "أظلم الأوقات في تاريخ الأمم هي الأوقات التي يؤمن فيها الإنسان بأن الشر هو الطريق الوحيد للخير". شكلت هذه العبارة بوابة الدخول الأولى التي ولج منها المُتلقي في ظل تمهيد ساخن يُنبيء بما سيتوالى من فواجع، حيث يبدأ الفيلم بخلفية تاريخية قوامها 70 عاماً، فقد قرر "مراد" أن يقدم لجمهوره كبسولة سينمائية ترصد هذه الفترة من تاريخ مصر، صائغاً مجموعة من الاسقاطات الذكية من دون تذييلها بعلامات استفهام، واضِعاً المُتلقي في موضع المُستَنتِج وصولاً إلى مُستخلصات تتناسب واقتناعاته. تمثلت أولى هذه الإسقاطات في فلاش باك تاريخي يعود بالجمهور لفترة حُكم الملك فاروق، وقيام ثورة 1952م، وتنصيب اللواء "محمد نجيب" كأول رئيس جمهوري لمصر، ثم تنحيته بأمر من مجلس قيادة الثورة، تلاها تولي الرئيس جمال عبد الناصر مقاليد الحُكم، والعدوان الثلاثي على مصر، وما تبعها من هجرات لليهود وغيرها من المُستجدات على نسيج المُجتمع المصرى.

كلها إضاءات غير مُباشرة على مشاهِد سياسية من دون التعليق عليها والاكتفاء بوضعها تحت مجهر الذاكرة القريبة للمُتلقي؛ كى تخلق داخله بعض التساؤلات باعتبارها أحداث مفصلية في حركة التاريخ السياسي المصري، إلا أن هذه التساؤلات بقيت مفتوحة ولم تنتصر سوى لزخم التفكير فيها فحسب. وبعد هذا الفلاش باك المضغوط، الذي لم يستغرق سوى 15 دقيقة على الأكثر من بداية الأحداث، تظهر حرفية الكاتب والمُخرج معاً فى استخدام "الإسقاط المُشَفَّر"، بحيث تقفز الأحداث من الخمسينيات إلى ليلة رأس السنة في عام 2018م. وهى لمحة فنية ودرامية لها دلالتها أيضاً، فالزمن الفاصل بين الحدثين مُتصل في الأساس على المستوى السياسي والاجتماعي، والإنساني، وكأنها طرفة عين لا أكثر.

تجلت أيضاً الوظيفة الإسقاطية لآلة "الدرامز"، التي يلعبها "طه الزهار"، بحيث يعكس رنينها الصاخب وعصاها الضاربة صوت الصراع المُعتمل داخله،



ووقع الصدمة التي باتت واقعه المعيش، الذي يود مُغادرته، لكنه مع الأسف صار سجيناً داخل قنينة الموت التي تركها له والده كأحد أبواب الجحيم. كل شيء في الأحداث يقودك ببساطة إلى الإسقاط، فعليك "كمُشاهِد" واعٍ أن تتبع الرسائل وتفك شفراتها، فنجد كاميرا مُدير التصوير "أحمد المرسي" تدور حول عبارة جدارية ذات دلالة، عندما زار "حسين الزهار/ أحمد كمال" النائب البرلماني الفاسد "محروس برجاس/ عزت العلايلى" في قصره الفخم بهدف التخلص منه، فإذا بالكاميرا تجوب أركان القصر متوقفة لثوانٍ عند عبارة جدارية، تقول: "العدالة المُفرطة ليست بعدالة". كأنها توجز حكمها على ما سينتوى "الزهار" فعله "ببرجاس" تحت تأثير إدراك مُنتقص لمفهوم العدالة الحقيقي.

هناك أيضاً إسقاط فلسفي يربط بين "حسين الزهار"، و"زائره الأسود"، ذلك الغراب الذي أقتحم وحدته، وواظب على مرافقته في سجن العجز. قطع من البسكويت- يزيل بها علقم المرض والوهن الروحى- وطدت الألفة بينهما عندما كان يقتسمها معه كلما توقف على شرفته، ليصبح زائره النهاري وقرينه الليلي. ولكونه الطائر الوحيد الذي يُعاقِب من يُخطىء من عشيرته، قرر "الزهار" أن يتخذه مَثلاً له فى ظل غياب القدوة البشرية. ومن موطن أسره بين عجلات الكرسي المُتحرك راح يُطالع كواليس الحياة من نافذة غرفته المُظلمة، التي أفضت إليه بالكثير من معالم القبح والظلم والفساد. لحظات كثيرة تماهت خلالها مفاسد الدنيا مع مُنغصات عالمه المُقيَد، فقرر أن يطعنهما معاً كى يحرر طاقة التَمرُد الساكنة بأوصاله المُتيبسة، ليحَاكِم الجميع بدستوره ويعاقبهم بقانونه.

بعد مقتل "الزهار" في منزله من دون سابق إنذار، تتفتح كل الأمتعة القديمة لتتقيأ أسرارها المتوحشة، فكانت مُذكراته حافلة بحقائق صادمة تشبه التعاويذ السوداء، التي تتعقب أصحابها لا محال. بل إنها فتحت الباب على مصراعيه أمام تساؤل شائك: هل يبرر غياب العدالة تلك الانتكاسة البشرية بالعودة إلى قانون الغابة؟ وفي زحام الأوراق المُتهالكة والإضاءة المُرتعشة يقبع "طه" في غرفة أبيه العتيقة مُتفقِداً بعناية أسراره المُخبأة. يتشمم رائحة الموت من بين صفحاتها، ويكاد الحبر الجاثي فوقها يفوح "كقطرات" دماء أبت المُغادرة، كأن روحاً شريرة قد تحررت من بين السطور، لتسكن رأسه، فتكتمل داخله رحلة الإغواء تحت ضغط نماذج بشرية مُتدنية.

"حسين الزهار". الشخصية الرئيسية التي كان غيابها لا يقل قوة عن حضورها طوال أحداث الفيلم، والتي قدمها الفنان "احمد كمال" ببراعة فائقة، اتخذ منحى سيكولوجياً مُتجذراً أدار دفة الأحداث طيلة الوقت. كان من المُفترض أن يؤدي هذا الدور الفنان الراحل "محمود عبد العزيز"، ثم جرى عرضه على الفنان "محمود حميدة"، واستقر فى النهاية عند "أحمد كمال"، الذي قدمه بأداء مُحكم لعبت فيه لغة الجسد دوراً رئيسياً، حيث جاءت نبرة الصوت وتفاصيل الوجه باعثة بالكثير من الرسائل. صوته الساخر من كل شيء كان يثبت عدم اكتراثه بالحياة. عبء جسده العاجز على كرسيه المُتحرك ربما كان أخف كثيراً من عبء الحياة ذاتها على روحه المُتصدعة. طفولته المُختبئة خلف شيخوخته الباكرة، وأقصوصة حبه الأول كانت مثل نقطة ضوء صغيرة يتدثر بها من غلائل مُظلمة تُسَجيه من كل صوب. كان يقتسم قطيعات الإثابة بينه وبين "غرابه"

الذى ألِف شرفته، وكأنها تحية بين صديقين يطبقان ذات العقيدة الحياتية.
قنينته الصغيرة المُخبأة بكرسيه المُتحرك حصدت الكثير من الأرواح الفاسدة، لكنها لم تفلح في تغيير أي تصدع أخلاقى وقيمي واقع بالفعل، فالساحة تمتلىء بالمسوخ، والانتقام وحده ليس حلاً، لذلك جاءت عبارته الرنانة أمام "السيرفيس/ محمد ممدوح"- مندوب الموت- غاية في الفلسفة الساخطة الواثقة من مصداقية خطاياها، حينما استقبله قائلاً: "كنت خايف أموت على إيد واحد مُحترم وشريف، وقتها كنت هشُك في كل حاجة عملتها. أهلاً بالموت على إيد واحد حقير زيك". وكأن صدق النبوءة هو كل ما يعنيه، فلا يعبأ بنهايته التي أوشكت، فقط أراد الاطمئنان على أن حربه الصامتة مع كل القيم المشوهة لم تكن على باطل.
طيلة الأحداث يتحرك "مروان حامد" من خلف الكاميرات بإيقاع رجل الإطفاء، الذي يلقي نظرة بانورامية على اشتعال الأحداث، ويدرك تماماً العلاقة المُتأرجحة بين زمني الاحتراق والانطفاء داخل لعبة الدراما، فالأنفاس مُحتَبِسة أغلب الوقت، ولحظات تَنفُس الصعداء رهينة الشرود اللانهائي في الأفكار المطروحة. خلخلة انفعالية ذات حبكة عالية، تجعلك ليس ناقما ولا مُتعاطفا مع الأبطال. فقط تفكر طيلة الوقت فيما يتراكم أمامك من كوارث، وإذا ما كانت الأحداث ستأخذك بالفعل لباب الخروج الصحيح من هذه المتاهة أم لا، وهو ما لا تتأكد منه حتى بعد مُغادرة السينما والوصول إلى بيتك، فتظل الأسئلة تتراقص أعلى رأسك بينما تركض أنت وراءها بحثاً عن إجابات.
هذا وقد جاءت حركة الكاميرا بقيادة مُدير التصوير "أحمد المرسى" مُبهرة، حيث أضفت مزيدا من الزخم للأحداث؛ فالإضاءة دائماً ما غلب عليها الظلمة لخدمة الطابع البوليسى، والكادرات اتخذت زوايا حادة وضيقة لإضفاء مزيدًا من التعتيم والغموض، فيما جاءت أغلب اللقطات قصيرة وسريعة تكشف عن الحركة الانفعالية المُتصاعدة للشخصيات فى ظل ديكورات غلب عليها القِدَم والتهالُك، ليتخلل كل هذه المُؤثرات البصرية مُوسيقى "هشام نزية" بإيقاعها المُفاجىء تارة والصادم تارة أخرى، ليتسلل بين الفنية والأخرى وسط ذروة الأحداث إيقاعه المُتهدج الغامض كاشفاً عن لحظات الاضطراب والحيرة أو حتى التبلد، التى تعقب الوصول إلى نقطة لم يعد من المُمكن تجاهلها.
لعبت أيضاً المُؤثرات الصوتية بطولة افتراضية لها وزنها فى العديد من المشاهد، أولها الحفل الذى حضره "طه" برفقة "سارة/ منة شلبى"، ليجد نفسه شارداً مع إيقاع لاعب الدرامز، فكانت عصاه تقرع داخله كل اللقطات الصادمة التي تآمرت عليه بعد رحيل والده. صور مُتداخلة تراصت أمامه، كي تحسم غرائبيتها مع إيقاع العصى الغاضب المُستنفِر لكل علامات الحيرة وأسهُم المتاهة المُضلِلَة، بل والمُستنكِر لكل ما ألم به من دون سابق تمهيد.
يأتي المشهد الأهم عندما اقتحم "السيرفيس" منزل "طه" متوعِداً له بالشر. وتحت تهديد أصابعه الغليظة المُلتَفة حول عنقه، يفلح "طه" في إقناعه بالاستماع له واحتساء الشاي، حيث داعبت خريطة الموت الخاصة بوالده تفكيره، فلا بد له أن يتخلص من ذلك "البلطجي"، الذي ربما جاءه المرة القادمة ليقتله مثلما قتل والده. لم يكن قرار القتل سهلاً، لكن ينبغي عليه حسمه سريعاً. يتجلى هنا دور الصوت والصورة معاً في هذا المشهد، حيث تضافرت مجموعة من العناصر، تمثلت في صفير غليان الماء على النار يرافق ظلال الصبارة التي تأوي قنينة الموت. بخار الموت المُتصاعد من "البراد" يشتت أي محاولة للتراجع. أصداء الاضطراب تشوش صوت الضمير الحائر، لينتهي المشهد الصاخب بقرار القتل حينما يقرع قدح الشاي المسموم طاولة النهاية، فيتجرعه "السيرفيس" فى سلام.
أما مشهد التخلص من جثة "السرفيس" فكان هو الأصعب. ربما تمنيت اختزاله أكثر من ذلك؛ نظراً لما يعكسه من "وحشية" اضطرارية من جانب "طه"، لكنه في النهاية يخدم السياق الدرامي للأحداث، ويتماهى مع التحول الصادم في شخصية "طه". ففى لحظة واحدة مُظلمة يتحول هذا الشاب المُسالم إلى قاتل مُحترف، حيث اضطره عقيد الشرطة الفاسد "وليد سلطان/ ماجد الكدوانى" إلى التخلص من جسد السيرفيس بطريقته عندما تركه له في منزله جثة هامدة، مُحاولاً ابتزازه بمعرفته سر "تراب الماس".
تحت هذه الضغوط تحول "طه" إلى وحش يقطع جسد السيرفيس إرباً ليتركها تتحلل في محاليل طبية، وصوت المناشير التي يقطع بها جسده تزلزل جدران مسكنه وتقطع الشريان الأخير في رحلة العودة. لم يعد أمامه خيار سوى قتل المزيد ممن سيبادرون بقتله لو تأخر خطوة واحدة. فكان "وليد سلطان" الثعبان الأكثر قذارة كما وصفه "حسين الزهار" في مُذكراته، والمُحرض على قتله بعد أن رآه يقبض ثمن ضبطيات المُخدرات التي يبيعها لأحد التجار، الهدف الأهم والأكبر "لطه" كان عليه أن يكون "قاتلاً " ربما للمرة الأخيرة، حتى لا يصبح "قاتلاً " بالأمر لمرات يصعب إحصاءها تحت تهديدات ذلك الوغد الفاسد.
أخيراً، يلقي "طه" سؤالاً تعجيزياً يعلَق كثيراً في أذهان الجماهير، قائلاً: "هل سننسى يوماً ما حدث، أم سيظل الذنب يؤلمنا إلى الأبد؟! ". بمثل هذا السؤال المفتوح الذي أسدل به الستار على فصول التحول الصادِم في حياته، بعد اكتشافه عوالم شديدة الإظلام لا مجال فيها سوى للبقاء أسفل غيمة رمادية ربما لن تُمطِر يوماً ذلك التصالُح المُنشود، تبقى الإجابة بين قوسين لا ينغلقان، إذا ما كانت الإجابة مُتاحة من الأساس، فحينما يُقدَر لك أن تُصبح قاضياً وجلاداً في ذات الوقت، هل ستجيد تلبُس الأدوار، أم ستظل عالقاً في تلك المنطقة النصفية بين الذنب والندم؟!



الحرب والزوال والديمومة: تطبيق في المانجا



بتول محمد

مصر

مُقدمة:

إحدى الأفكار الأساسية في الرؤية اليابانية التقليدية للعالم هي فكرة الزوال. هذه الفكرة تندرج تحت وابي سابي wabi-sabi (侘寂)، وهي فلسفة جمالية مُقتبسة من البوذية، تقول: إن الجمال الحقيقي هو الجمال "غير الكامل، وغير الدائم، وغير المثالي". كل شيء زائل، وكل شيء مُتغير، ومحاولة إبقاء أي شيء معك هو ضرب من الحماقة!

بالطبع، في حياتنا الواقعية، لا يمكننا أن نثبت بأعيننا هذه الفكرة- لا يمكننا أن نقول: إن الديمومة سيئة عن تجربة. يمكننا استخدام الفلسفة لإثبات أو دحض وجهات نظرنا في الأمر، لكننا لا يمكن لنا أن نعيش ذلك، أليس كذلك؟

هنا يأتي دور الميديا في حياتنا- قد لا نستطيع أن نعيش هذه الأمور، لكن يمكننا أن نتخيلها، أن نضع أنفسنا كبشر أمام الأمور غير الواقعية ونتوقع الطريقة التي سوف نتصرف بها. الميديا، ومنها المانجا، تعالج العديد من المواضيع، وفي هذا المقال، سنبدأ بمُعالجة موضوع هذا المقال، ألا وهو الحرب. هل يمكن للحرب أن تستمر للأبد؟

Bungou Stray Dogs

منطقنا، في الواقع، يقول: إن هذا غير مُمكن؛ لأن البشر عمرهم محدود- مهما تقاتل طرفان لمُدة طويلة، سيمل الناس من الموت، ويتوقفون عن القتال، أو قد يموت أفراد أحد الأطراف جميعًا.

لكن في عالم هذه المانجا، يولد بعض البشر بقدرات خارقة، وهذه القدرات تغير مجال التاريخ تمامًا. على سبيل المثال، قدرة أكيكو يوسانو (Akiko Yosano) هي إنقاذ البشر الذين على حافة الهلاك وإرجاعهم إلى وضعهم وهم أصحاء؛ ولذا وُضعت سوسانو من صغرها في أرض المعركة، حيث طُلب منها علاج المُصابين وإنقاذهم من الموت.

في البداية، أحب الجنود يوسانو جدًا؛ لأنها أنقذت



حياتهم مرات ومرات، وانهالوا على تلك الطفلة بالمدح والتقريظ. أحد الجنود حتى أخبرها بأنها دائمًا صحيحة، بأنها لا يجب أن تشعر بالذنب عندما يعود الجنود إلى أرض المعركة، ولقبها بالملاك.

لكن، كثير من الوقت مر بعد ذلك، واختلف الأمر!

من حقوق البشر الأساسية حق الانسحاب، بعد أن تموت أعداد كبيرة من الجنود، لكن بسبب يوسانو، لم يمت أحد.

بسبب يوسانو، أُرسل الجنود مرارًا وتكرارًا إلى أرض المعركة، وعانوا إصابات مُميتة آلاف وآلاف المرات. ما كان أرض معركة تحول إلى جحيم لا فرار منه، ولم يعد الجنود يحبون يوسانو- بل الواقع، حاول الجنود أن يقتلوها؛ لأنهم اعتبروها سبب عذابهم!

نفس الجندي الذي لقب يوسانو بالملاك اعترف لها لاحقًا بأنه لم يعد يتحمل ما يحدث، ولقبها بملاك الموت، قبل أن يقدم على الانتحار. وجدته يوسانو في غرفته وقد شنق نفسه، تاركًا ملحوظة كتب فيها أن يوسانو كانت ”صحيحة زيادة عن اللزوم“. مثالية زيادة عن اللزوم!



قدرة يوسانو أطالت الحرب، وحولتها إلى جحيم فعلي على الأرض، على نطاق فيزيائي ملموس. لكن ماذا لو لم يكن سبب إطالة الحرب ملموسًا؟ ماذا لو كان السبب مدفونًا في رمال الزمان؟

عندما تصبح الحرب وضعًا عاديًا:

Houseki no Kuni

في عالم هذه المانجا، انقرض البشر مُنذ أمد طويل، وخلفهم على الأرض كائنات من الأحجار النفيسة- وكالأحجار النفيسة، لا جنس لهم، ولا يموتون ميتة طبيعية.

بطلنا اسمه فوسفوفيليت (Phospho-phyllite) أو فوس، وكل ما أراده هو مُساعدة من حوله. لكن لأنه ضعيف، ولأن درجة صلابته 3 من 10، لم يكن فوس مُفيدًا لأقرانه؛ لأنهم كانوا في حالة حرب ضد أهل القمر، الذين يأتون كل فترة إلى الأرض ليسرقوا أحد الجواهر لأسباب غير معروفة.

تتابع القصة فوس ورحلته في العالم، وكيف عن طريق رغبته في مُساعدة الغير، لم يعد فوس يريد فقط أن يقاتل بجانب رفاقه، بل أن يعرف لماذا يقاتل.

آثار الحرب هنا أقل دموية، ببساطة لأن الجواهر لا دم لهم، ولكنها لا تزال قوية- فوس خسر رجليه وهو يساعد الآخرين وتم استبدالهما، ثم خسر ذراعيه، ثم خسر رأسه! ومع كل خسارة، يفقد فوس ذكرياته، يفقد فوس مُختلف الأشخاص الآخرين الذين كان يعرفهم، ويتحول الطفل البشوش إلى شخص هادئ تثقله الهموم.

فوس ليس الوحيد الذي تأثر بهذا. الماس الأصفر (Yellow Diamond) ملّ من الحياة، لأن صلابته كماس جعلته يعيش طويلًا ويخسر كثيرًا من زملائه. مأساة الحرب في هذه المانجا ليست صراخًا ودمًا، بل هي نوع هادئ من الفقد- أن تفقد من حولك، أن تفقد نفسك. ومع مرور الوقت، بدأ فوس يسأل نفسه عن سبب جميع ما يحدث، باحثًا عن طريقة لإيقاف هذه الحرب، ويكشف الأسرار التي خبأها عنه مُعلمه أدامانت (Adamant). لكن فوس لم ينجح في تغيير حياة الجواهر.

بحث فوس عن طريقة لإيقاف الحرب جعله يبدو خائنًا لرفاقه؛ لأنه بدأ يتواصل مع أهل القمر. فوس حاول أن يعرض على أقرانه احتمالات مُختلفة، ولكنهم قرروا أن ولاءهم لما اعتادوا عليه أهم من إيجاد طريقة لحل المُشكلة الفعلية.

رغبتهم في أن يبقى حالهم كما هو عليه من دون تغيير، وثقتهم العمياء في مُعلمهم، جعلتهم يبقون في الجحيم الذي يعيشون فيه، ويرفضون، بل يحطمون الشخص الذي حاول أن يقوم بتغيير حالهم إلى الأفضل.

لكن، عودة إلى الموضوع الأساس، قد تقول: إن المُشكلة ليست في الديمومة ذات نفسها، بل في الموضوع الذي تتحقق فيه تلك الديمومة. الحرب دائمًا مُؤلمة ومُخيفة، لذا ماذا لو كان السلام هو الهدف؟ حسن

إذن، لنعرض بعض الحالات في المانجا.

لماذا لا يستمر السلام:
Tripeace

في هذا العالم المُتقدم تقنيًا، ينضم بطل القصة نانا (Nana) إلى مُنظمة تسعى لحفظ السلام وتقليل الحروب اسمها Tripeace، التي تواجه مُنظمة أخرى تسعى لنشر النزاع والحروب تسمى Ares- وهو اسم إله الحرب في الأساطير الإغريقية- لأنه يريد أن يحمي الآخرين ويمنع موت مزيد من الأطفال في الحروب، بعد أن مات أصدقاؤه الصغار أمام عينيه.

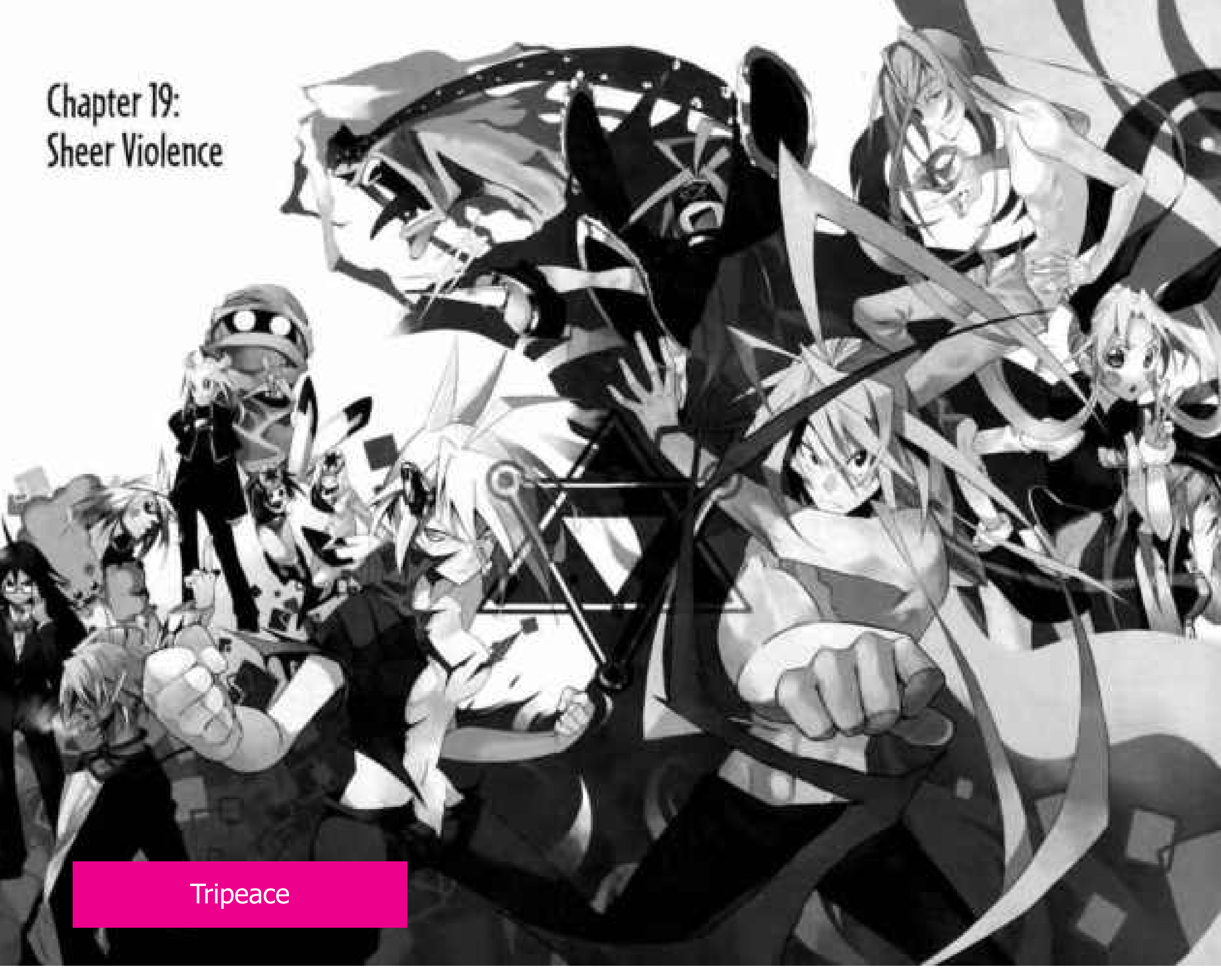
عبر المُشادات المُختلفة بين المُنظمتين، يقابل نانا شخصيات مُختلفة، ويعرف قصصها وأسباب قيامها بما تفعله- وفي النهاية، يكتشف القارئ قصة Ares نفسها.

هذه المُنظمة أتت من بلد اختفت من على سطح الأرض؛ لأن أهلها حاولوا أن يعيشوا بشكل مُسالم. تركوا جميع أنواع التسليح وعاشوا في سلام بينهم وبين بعضهم، إلى أن انقضت عليهم الدول المجاورة و مزقتهم إربًا إربًا، غير تاركة إلا بعض الناجين الذين رأوا ما يحدث عندما تكرس نفسك تمامًا للسلام، الذين رأوا أنك لا تعود سوى فريسة لمن حولك، فآثروا الانتقام من العالم الذي بصق على قيمهم النبيلة.

محاولة الحصول على سلام تام أدت لفناء

Houseki no Kuni





تلك البلاد، لأنك حتى إن تركت الآخرين في حالهم، فهذا لا يضمن أن الآخرين سوف يتركونك في حالك. إذا حاولت أن تكون مُسالمًا دائمًا، فسوف ينتهي بك الأمر مأكولًا في عالم لا يرحم.

لكن، هذا فقط إذا ما حاولت أن تكون مُسالمًا لوحدك- ماذا إذا ما حاولت أن تجعل جميع من حولك يصبحون مُسالمين مثلك؟ ماذا إذا ما حاولت التخلص من جميع أسباب النزاع بين الناس وبعضها؟

لماذا تحدث الحروب:

Bungou Stray Dogs

في بداية هذا المقال، تحدثنا في هذه المانجا عن الحرب من وجهة نظر الأفراد الصغار، من الجنود والأطباء الذين لا حيلة لهم سوى اتباع الأوامر. في هذه الفقرة، سوف نتحدث عن وجهة نظر أحد الأكابر، وجهة نظر جندي مُخضرم.

كاموي (Kamui) هو شخص لديه مركز مرموق، وخاض العديد والعديد من الحروب، مُنتصرًا تمامًا في كل قتالاته، لكنه سئم الحرب.

كاموي سئم الحرب إلى درجة أنه قرر أن يدمر ما رآه سبب الحروب- الذي رأى أنه هو وجود الدول ذات نفسه. وهذا أمر منطقي، إلى حد ما. السُلطة المُطلقة مفسدة مُطلقة، وربما التخلص من السُلطة التي ترمي الناس في الجحيم كأنهم وقودها هو ما قد ينقذ العالم.

لكن كاموي لم يستهدف السُلطة. ما قام به كاموي هو نشر مُتفجرات تبدو في شكل عملات معدنية، واستعمال الأسلحة الحيوية، هادفًا إلى نشر الفوضى بين المدنيين.

كاموي، على ما يبدو، خلط ما بين المُجتمعات وبين الدول، وقرر أن تقويض دعائم المُجتمع كالتجارة والسفر هو أفضل طريقة لتدمير النظام العالمي. لكن السؤال هنا: هل سينجح؟

الحرب هي عبارة عن تنازع طرفين واستخدامهما للعنف لحل هذا النزاع- هل سيؤدي تقويض دعائم المُجتمع إلى هذا؟ خسائر الحروب كبيرة؛ لأن الدول كيانات تنظيمية كبيرة، وتستطيع حشد كمية كبيرة من الناس ليقاتلوا فيها- لكن هل عدم وجود كيان تنظيمي سيمنعهم من النزاع والقتال؟ أم أن النزاعات والقتالات التي ستحدث في الفوضى التي ستسقط الدول لن تعتبر

”حربًا“، وبالتالي لن يكون مسؤولًا كجندي عما يحدث؟

كاموي يزعم أنه سيتخلص من الحرب، لكن سبب الحرب ليس التنظيمات الرسمية أو غير الرسمية- سبب الحرب هو النزاع، وما ينويه كاموي لن يزيل النزاعات بين البشر، بل سيزيدها إلى درجة أن ”السلام“ الذي ينوي عليه سيصبح مُجرد حرب مُقنعة لن تقلل من حجم المُعاناة والألم الذين يتعرض لهما الناس.

خاتمة:

في نهاية Tripeace، تدور مُحادثة بين نانا وبين صديقته شيرو (Shiro) عن طبيعة الحرب، طبيعة النزاع. في النهاية، يستنتج نانا أنه لا طريقة لمنع الحروب والنزاعات من النشوء، لأن الاختلاف جزء من الطبيعة البشرية، وعندما يكون هناك اختلاف في الرغبات والحاجات، يحدث النزاع، وكل ما يمكن لنانا أو لغيره أن يفعل هو أن يمنع حدوث أي خسائر بشرية خلال تلك النزاعات.

كل شيء يأتي ويذهب، وربما الحل ليس هو محاولة منع الحرب والنزاع من الإتيان أو الذهاب، بل إيجاد حل للأسباب الأساسية للنزاع الموجود، وعدم استهلاك الأرواح البشرية في نزاعات لن تستمر إلى الأبد.



ملاحظات :

- كلا من Bungou Stray Dogs، و Houseki no Kuni لهما أنمي، فلو أراد القارىء معرفة المزيد عن هذه القصص يمكنك مُتابعتها (ولو أن أنمي BSD لم يصل إلى ماضي يوسانو بعد).

- في Bungou Stray Dogs، كل الشخصيات لها أسماء أدباء يابانيين أو غير يابانيين، لذا يحمل أبطالها أسماء مثل: جون ستاينبيك، ومارك توين، وفيودور دوستويفسكي.

- المانجات الثلاث التي اخترتها تعتبر مانجات غير مألوفة، لأنني آثرت رؤية غير تقليدية للحروب.*



كوميكس

جيوش من حبر وألوان: الكوميكس والحرب



ياسر عبد القوي

مصر

الحرب، تلك القسوة المتوحشة التي تنفلت من البشر، لتمزق العالم، مُخيفة وقاسية، وحشية وبلا رحمة، دموية حد الإفناء، الأزميل القاسي الذي شكّل به البشر تاريخهم، ماديا ومعنويا، كيف يمكن للبشر تحمل الحرب؟ كيف يمكنهم منطقتها ليستطيعوا تحملها، تلك النقيض الكامل لكل ما هو وجود بشري، إنهم يسلطون عليها أداة أخرى من أدوات تشكيل تاريخهم ووجودهم، يسلطون عليها الفن، ليسجلها مُستأنسا إياها نوعا ما، مُجمدا لحظات منها؛ ليمكن اختبارها مرار وتكرار عبر الأزمنة، اختبارها بمأمن من قسوتها وشناعتها، ليمكن منطقتها، وإعادة صياغتها عبر الميل الإنساني الغريزي للخلق والبناء، الذي يعد الفن هو ذروته السامقة بلا منازع، بل وحتى يمكن كشف بشاعتها والاعتراض عليها ولعنها، وإعلان الرفض الأخلاقي لوجودها، لذلك كانت الحرب من أهم الموضوعات التي تفاعل معها الفن، مُنذ تعلم البشر قتل بعضهم البعض بشكل جماعي، تفاعل الفن معها عبر كامل مدى المشاعر البشرية تجاهها، مّجدها وسجلها وحارب فيها، دعا لها وأدانها ولعنها وحرمها.

كان فن "الكوميكس" مُهتما بالحرب مُنذ بدايته الأولى، حتى قبل تبلوره الكامل باعتباره الفن الذي نعرفه الآن، هل يمكننا اعتبار رسوم المعارك القديمة على الجدران الفرعونية "كوميك"؟ من حيث هي رسوم مُتتالية تحكي قصة "مرسومة" عبر زمن مع كتابات تعليقية؟ ذلك موضوع يستحق البحث في دراسة أخرى، تعاملت الكوميكس مع الحرب على مستويين: الأول هو المستوى الخيالي، الحروب الخيالية التي تدور في عوالم خرافية بأزمنة لم تحدث أبدا، أو تلك التي تحدث في أزمنة لم تحدث بعد في المُستقبل، عبر "الخيال العلمي"، لماذا الخيال؟ لأنه ببساطة ولأسباب نفعية بحتة، الخيال يمكننا من مُناقشة قضايا الواقع في بيئة "مُعقمة"، معزولة عن التأثيرات الاجتماعية والثقافية والتحيزات العقائدية المُتعلقة بالقضايا المطروحة بالواقع، حين نعزل تلك القضايا عن الواقع

ونرفعها لعالم الخيال، يمكن مُناقشتها في بيئة أكثر هدوءا وأقل عدوانية وتحيزا ، يمكننا مُناقشة سيطرة المُؤسسات الدينية على السياسة بهدوء أكثر حين نرفعها للخيال في رواية Dune، فنسمي المُؤسسات الدينية Bene Gesserit، انظر إنها ليست مُؤسستك الدينية، إنها مُؤسسة خيالية في عالم خيالي، لنناقش إذن ونستعرض تأثيرها على السياسة من دون أن تشعر بتهديد لما تؤمن به، لنناقش صعود الطغيان الفردي في قصة كوميكس Secret Empire، التي نشرتها مارفيل عام 2017م، إنه طغيان كابتن أمريكا الخيالي، لا سبب لتشعر بالتهديد لموقفك السياسي...إلخ، الخيال يخلق مساحة آمنة لمُناقشة القضايا الواقعية، التي قد لا يمكن مُناقشتها أو استعراضها كلية إلا عبر الخيال، كان للكوميكس نصيب وافر من هذه الحروب الخيالية، عبر كل المجال اللوني للخيال، لكننا في هذه الدراسة سنركز على تعامل الكوميكس مع الحروب الواقعية الحقيقية، الحروب التي حدثت في التاريخ الحقيقي، سواء تم التعامل مع أحداث واقعية موثقة، أو خيالية مبنية على الواقع، وسنركز تحديدا على كوميكس الحرب War Comics ، وهو نوع من الكوميكس حاز شعبية كبيرة في البُلدان الناطقة بالإنجليزية بُعيد الحرب العالمية الثانية.



الطلقة الأولى: من ورق وحبر

بدأ الكوميكس الأمريكي الحرب مُبكرا، فمُنذ ظهور مطبوعات الكوميكس الحديثة من مُنتصف وحتى أواخر الثلاثينيات، بدأ ناشروها في تضمينها قصصا عن المُغامرات الحربية نُشرت في مطبوعات مُجمعة في البداية ضمت معها قصصا من ضروب أخرى، ثم اكتسبت مزيدا من الشعبية لتنشر في مطبوعاتها الخاصة المُكرسة لها بالكامل، وحتى قبل انخراط الولايات المُتحدة في الحرب العالمية الثانية بعد هجوم بيرل هاربور، تنبأ الكوميكس بالتحاق الولايات المُتحدة بالحرب مُظهرا "كابتن أمريكا" مُحاربا لهتلر والنازيين، إلا أن العصر الذهبي الحقيقي لكوميكس المُغامرات الحربية بدأ بعد انتهاء الحرب؛ فظهر في أمريكا وكندا خلال الخمسينيات وحتى السبعينيات مطبوعات كوميكس عديدة ذات شعبية كبيرة تغطي، ليس فقط أحداث الحرب العالمية الثانية، بل امتدت لتغطي أحداث الحرب الكورية، والحرب الفيتنامية الأمريكية، كان لعملاق صناعة الكوميكس DC نصيب الأسد من هذه المطبوعات، من أهمها: "رجال الحرب- Men of War" وهي سلسلة من القصص الخيالية المتنوعة عن مُغامرات القوات الأمريكية في الحرب العالمية الثانية، صدر منها 118 عددا ما بين 1956م و1966م، وساهم فيها عدد كبير من أهم كتاب ورسامين الكوميكس الأمريكيين، وكان لها تأثير ثقافي امتد حتى الفن التشكيلي في مدرسة الـPop Art الأمريكية، أما أشهر كوميكس الحرب الأمريكية على الاطلاق فهي

G.I. Combat، وهي سلسلة أمريكية من القصص المتنوعة تركز على قصص الحرب في الجبهات الأمريكية وما شهده الجنود الأمريكيون المعروفون

داكن نوعا ما، مُقدمة أحداثا اتسمت بالقسوة والبطولية لمجموعة القوات الخاصة.
إلا أن كل الكوميكس الحربية لم تقدم أبطالا متوجين بالمجد، فعلى العكس من التناول المُعتاد لأغلب كوميكس الحرب والذي يركز على الجوانب المجيدة والبطولية، قدمت شركة أي سي كوميكس عنوانين هما Frontline Combat- معركة الخط الأمامي، وTwo-Fisted Tales في أوائل خمسينيات القرن الماضي.
اهتمت كلا السلسلتان بإظهار رعب وبشاعة الحرب بكل واقعية وبتفصيلية شديدة مُعبرة عن رأي مُحررها "هارفي كورتزمان" عن حقيقة الحرب من دون تمجيدها، نفس هذا المسار اتخذته في أواسط الستينيات مجلة الكوميكس المنشورة بالأبيض والأسود Blazing Combat، والتي كانت تصدرها منشورات وارن، مُكرسة صفحاتها لرسوم واقعية عن قصص حربية موثقة مع ميل واضح لشجب الحرب توافق مع الميل العام لحقبة الستينيات.
على الناحية الأخرى من المُحيط في بريطانيا كانت الكوميكس الحربية الأكثر سيطرة وشهرة وما زالت هي: "كوماندو للإثارة والمُغامرة-
Commando For Action and Adventure"، والتي عُرفت سابقا باسم "كوماندو- قصص الحرب في صور"، وهي تُعرف اختصارا باسم : كوماندو كوميكس، وهي مجلة كوميكس بريطانية تركز أساسا على قصص وأحداث من الحربين العالميتين الأولى والثانية، بدأ نشرها في يوليو 1961م، وما تزال تُطبع حتى الآن، وهي مشهورة بحجمها المُتميز والصغير نسبيا (17.7× 12.7 سم)، وبعدد صفحات يبلغ 68 صفحة، أصبح هذا المقياس عياريا في المجلات المُشابهة، فاقت شعبية "كوماندو" شعبية غيرها من مجلات كوميكس الحرب البريطانية؛ بسبب قصصها المتمحورة حول الشخصيات ورسومها التفصيلية بالأبيض والأسود، مع الغلاف فقط يطبع ملونا، في سنواتها الأولى تركز جل اهتمامها على أحداث الحرب العالمية الثانية، لكن في العقود الأخيرة، وسعت اهتمامها ليشمل صراعات



باختصار G.Is، بدأ نشر السلسلة بواسطة كواليتي كوميكس مُنذ 1952م وحتى 1956م، ونشرتها شركة DC بعد ذلك حتى عام 1987م، مع إعادة إحياء قصيرة العمر خلال 2012م، وتحت مظلة DC، تخلصت السلسلة من نبرة الحرب الباردة ومُعاداة الشيوعية، وركزت أكثر على قصص الحرب العالمية الثانية وأحداثها، لم تتأخر "مارفيل" عن الركب طبعا، وإن بقدر أقل كثيرا، في عام 1963م أصدرت مارفيل من قلم وريشة الأسطوريين: ستان لي وجاك كيربي سلسلة "العريف فيوري وفرقته من الكوماندوز العوائين"- نعم هو فيوري الذي سيصبح فيما بعد رئيس مُنظمة "شيلد" في عالم مارفيل ويؤسس فريق Avangers- هذا الاسم العجيب جاء نتاج رهان ما بين جاك كيربي والناشر مارتين جودمان، إن الأول يستطيع إنجاح سلسلة كوميكس رغم أنها تحمل أسخف اسم مُمكن خصوصا في نوع مُنخفض المبيعات وقتها "كوميكس الحرب"، ورغم ذلك حققت السلسلة وعدها بأن تكون مجلة كوميكس حربية للناس الذين يكرهون الكوميكس الحربية، جاءت السلسلة ذات طابع جاد،

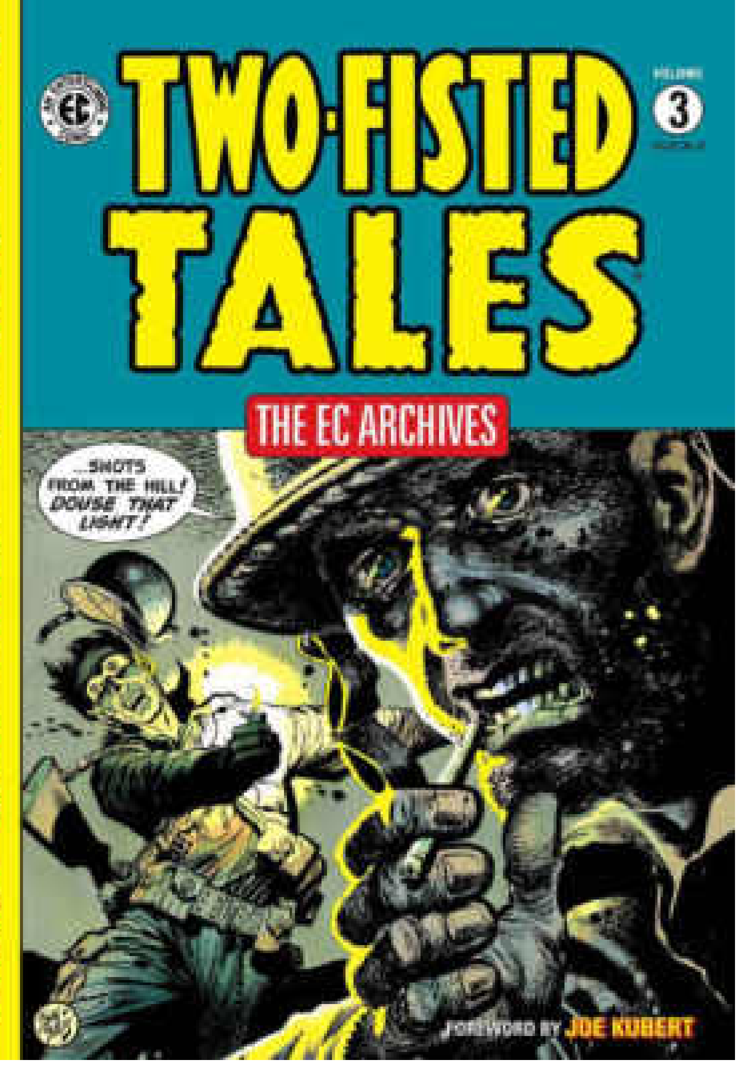


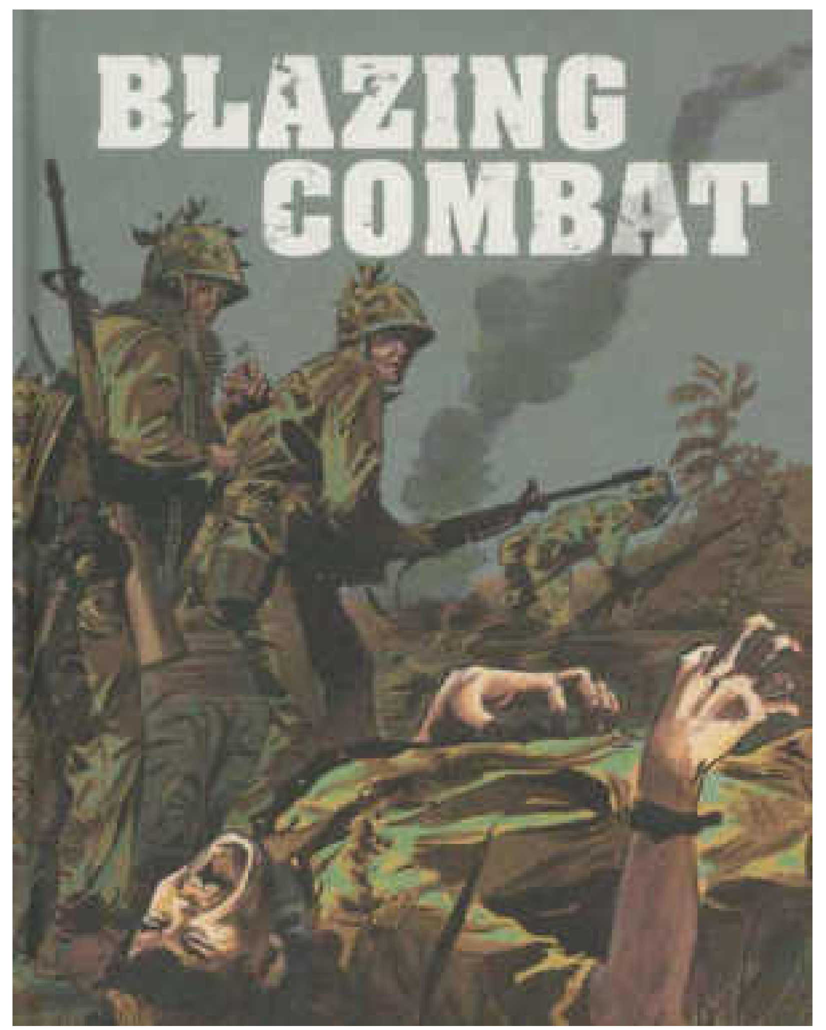
لها، وقد خدم هو نفسه بالحرب العالمية الأخيرة.

قبل أن نغادر حقبة الحرب العالمية الثانية، تجدر الإشارة إلى أن "كوميكس الحرب" لم تشتمل فقط على القصص الروائية الطابع، بل استعان بها الجيش الأمريكي لإصدار مجلة شهرية خاصة بالصيانة الوقائية موجهة للجنود وأفراد الجيش، تشرح بتفاصيل تقنية طرق الصيانة المتنوعة للآليات والمُعدات هي: PS, The Preventive Maintenance Monthly، وهي مجلة صدرت مُنذ صيف 1951م وحتى عام 2017م، ثم تحولت بعدها لنسخة رقمية بدلا من مطبوعة، والمجلة هي سلسلة من النشرات التقنية تستخدم شخصيات كوميكس من الجنود لشرح إجراءات الصيانة والوقاية للآلات والمُعدات العسكرية، ولاقت نجاحا كبيرا في مهمتها حتى الآن، مما يشير لقوة تأثير "الكوميكس" كوسيط تعليمي وإرشادي تاريخية أخرى مثل الحرب العالمية الأولى، والحرب الكورية، وحرب فيتنام، بل وحتى الحرب الأهلية الإسبانية، وحرب فوكلاند، بل وحتى الحرب الأهلية الأمريكية، وصراعات من العصور الوسطى، مع بعض الأعداد عن حروب خيالية أو مُستقبلية، بل وصلت سعة أفقها لنشر قصص عن الحرب من منظور مُتعاطف مع وجهة نظر الخصم، كقصص عن من وجهة نظر جنود يابانيين وألمان وإيطاليين تدور وقت الحرب العالمية الثانية، بغض النظر عن الجهد المبذول في إبراز الإثارة والمُغامرة. وضع مُنتجو "كوماندو" أهمية كبيرة على تحقيق الدقة التاريخية والتقنية لأقصى حد مُمكن، ولا غرابة في ذلك إذا ما عرفنا أن من وضع هذا التقليد هو أول رئيس تحرير


COMPLETE 63-PAGE ACTION STORY
No.5190
Commando
THE SILVER COLLECTION
AIR WAR
1939-45
JINX RAID


Commando
THE END.
NEVER MISS A
Commando
www.commandocomics.com


WAR AND FIGHTING MEN
TWO-FISTED TALES
3
THE EC ARCHIVES
...SHOTS FROM THE HILL! DOUSE THAT LIGHT!
FOREWORD BY JOE KUBERT


BLAZING COMBAT



إلى جانب كونه وسيطا فنيا إبداعيا.

كوميكس بلا أبطال: الكوميكس وحرب فيتنام

في الوعي الأمريكي لا يُحتفى بحرب فيتنام، قدر ما هي عرضة للتقييم والمُراجعة الدائمين، هذه المُقاربة من التأمل الذاتي انعكست على أفلام مثل: The deer Hunter، وApocalypse Now مثلما انعكست على الروايات الأكثر مبيعا والسير الذاتية التي تستكشف منطقة التأثير النفسي لتلك الحرب.

غالبا ما يُحكى تاريخ الحروب عبر معاركها الكبرى ووجهة نظر القادة العسكريين والسياسيين المُتنفذين، إلا أنه على الناحية الأخرى تميل الكوميكس الأمريكية لعرض الميل الشعبي العام للحقبة التي تُنتج فيها، وبسبب إصدارها على شكل سلاسل دورية وضخامة إنتاجها، فإنها تتمتع بقدرة نادرة على الاستجابة لديناميكا الميول الشعبية وتحول السياسات والمواقف، فخلال الكساد العظيم في الثلاثينيات، ناضل سوبر مان ضد المُلاك الفاسدين، وفي ذروة الحرب العالمية الثانية تصادم كابتن أمريكا مع الفاشي "الجمجمة الحمراء" مُؤسس وقائد مُنظمة هيدرا النازية، وتحول توني ستارك لـ Iron Man توازيا مع النمو في المجمع الصناعي العسكري خلال الحرب الباردة، وظهر الفريق المتنوع من الـ X-Men خلال نضال حركة الحقوق المدنية، للتعبير عن رفض التفرقة العنصرية، عكست تلك القصص التحول في سلوك الناس العاديين، وهم الجمهور المُستهدف لمنشورات الكوميكس، بمعنى آخر فإن الكوميكس هو نمط من السجلات التاريخية، إنه نافذة على طريقة تفكير ووعي الناس وكيف فسروا الأحداث المُحيطة بهم، والكوميكس يفعل ذلك تقريبا يوما بيوم، لم يتناقض مع هذه الحقيقة، الكوميكس المُنتج قبيل وخلال المرحلة الأولى من الحرب الفيتنامية الأمريكية، فقد ظهر مُحاربوه والجنود العائدون منه في قصص الكوميكس الرئيسية مثل سبايدر مان وIron Man، وThor، إلا أن الشكل الذي قدمت به الحرب وجنودها تغير مع الوقت؛ فقبل عام 1968م مال الكوميكس الذي تنتجه مارفيل لتقديم قصص داعمة للحرب يشترك فيها أبطالها الخارقون مع قوات فيتنام الجنوبية في مُقارعة جنود جبهة التحرير الشعبية والمُقاتلين الشيوعيين تحت قيادة هوشي منه، كانت تلك القصص ذكرى من كوميكس الحرب العالمية الثانية، حيث "الطيبون" يتمايزون بوضوح عن غرمائهم الأشرار، إلا أن حركة ضد الحرب كانت قد اكتسبت زخمها المعروف، وبينما تحول الرأي العام حول الحرب، تحول تركيز الكوميكس من الحملات العسكرية البطولية للتأثيرات الصادمة لما بعدها، شمل ذلك قصص جنود سابقين بالحرب الفيتنامية يناضلون لاسترداد حياتهم كمدنيين، بينما تتسلط عليهم صور الرعب التي شهدوها خلال الصراع والندم على من تركوهم خلفهم، هذا التحول من أبطال خارقين "صقور" إلى "حمائم" تناضل لاسترداد حياتها،



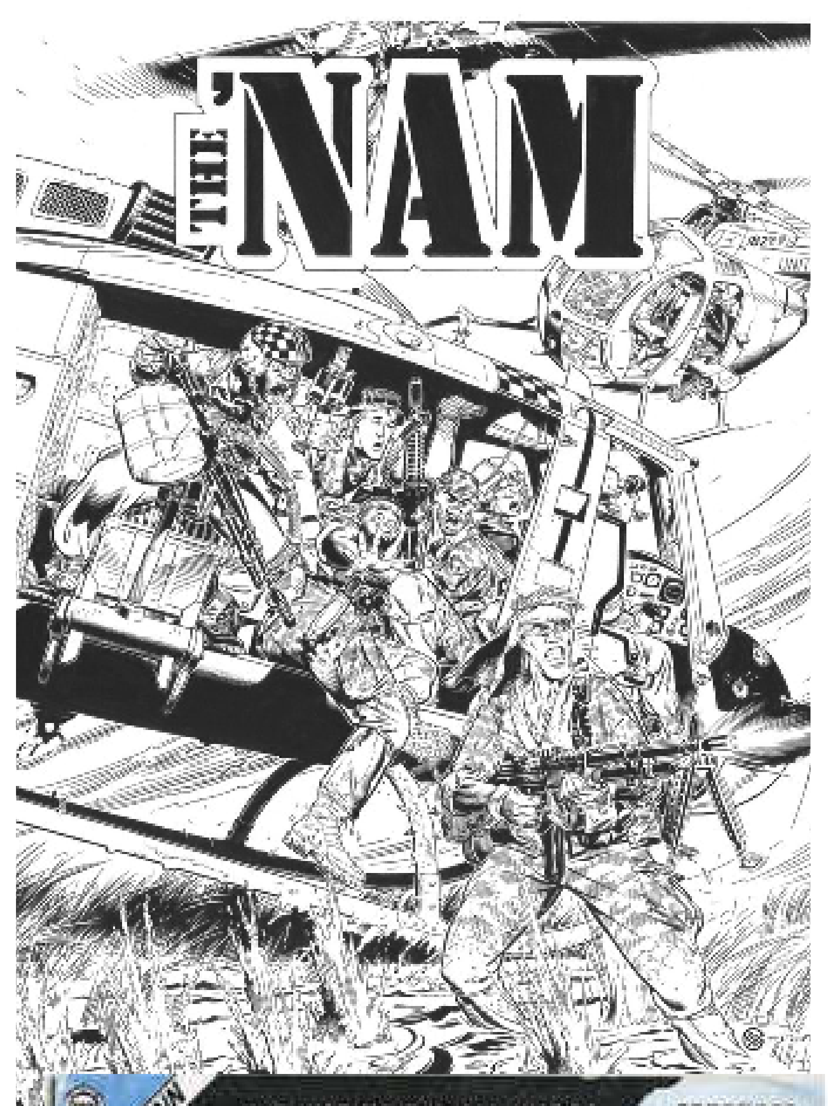
تنبأ بميل أفلام هوليوود لتصوير أفلام عن القوات المصدومة والمُحطمة نفسيا الذين عادوا لبلادهم أقرب لأشباح لأنفسهم الذين كانوها قبل الحرب.

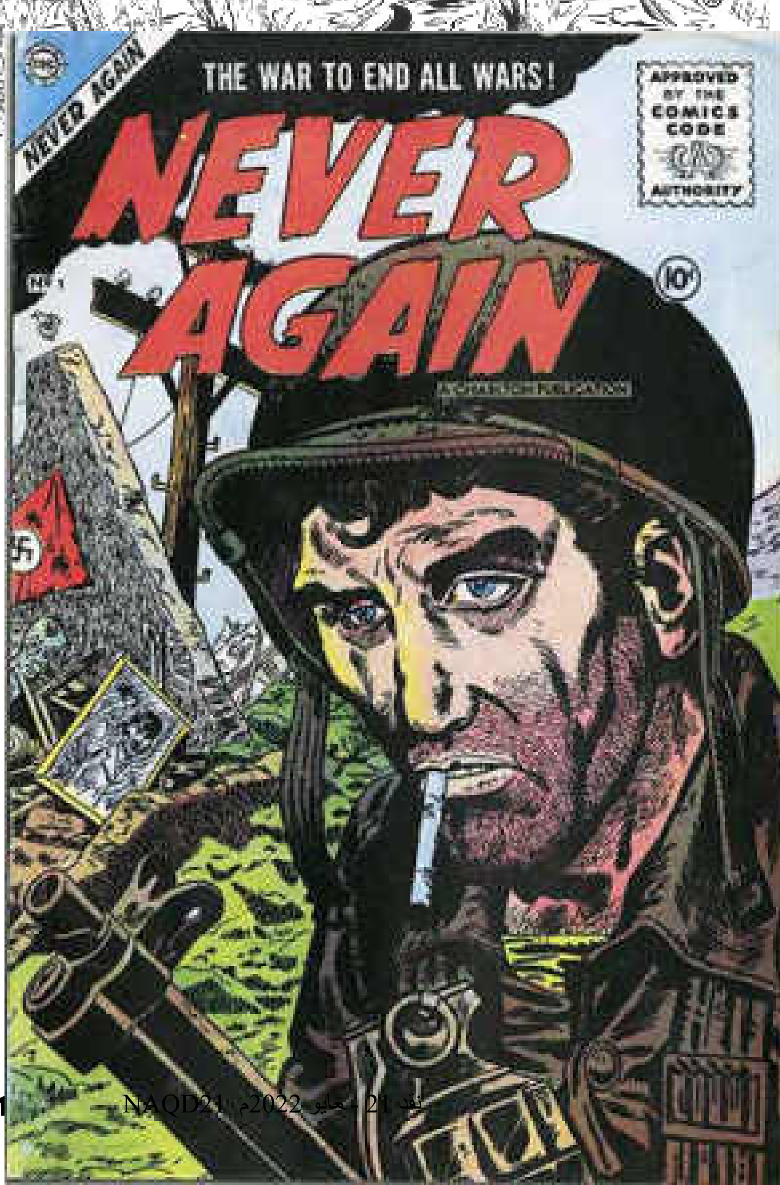
ولعل أقوى تلك الكوميكس تأثيرا ودلالة هي كوميكس مارفيل بعنوان **The NAM** "اسم الاختصار لفيتنام أو حرب فيتنام عموما"، والتي أنتجت ما بين 1986-1993م والتي كتبها وحررها مُحاربين سابقين بحرب فيتنام هما: دوج موراي ولاري هاما، هذه المجموعة من الكوميكس التي يقال أنها كسرت "القالب" المُعتاد لكوميكس مارفيل أظهرت قدرة وسيط الكوميكس على سرد قصص الماضي بينما يتناول سياسات الحاضر، فحبكة القصة- مثلا- وازنت ما بين الشوفينية الوطنية بالمراحل المُبكرة من الحرب مع التناول الساخر الانتقادي المُعتاد حاليا والذي ظهر فيما بعد الحرب، لاقت السلسلة نجاحا نقديا وتجاريا على حد سواء .

كوميكس ضد الحرب!

لفترة طويلة سيطرت الكوميكس الداعمة للحرب على كامل عالم الكوميكس، خاصة أثناء وقت الحرب، حيث لعبت دور الدعاية "البروباجندا"، وألهمت عبر التسلية الكثير من الشباب، إلا أنه وسط هذه الموجة العالية، ظهر تيار مُختلف ومُضاد، قصير العمر وغامض الجذور لدرجة اعتباره أسطورة ولغزا، إنها كوميكس مُضادة للحرب ظهرت مُبكرا جدا، في أوائل الخمسينيات، في ذروة الحرب الباردة والتجييش المُجتمعي الأمريكي، ظهرت كوميكس باسم لافت **Never Again**- ليس مرة أخرى، أبدا، من إبداع **Steve Ditko** مُؤلف ورسام الكوميكس الشهير الذي اشترك في إبداع شخصيات مثل سبايدر مان، ودكتور سترابنج.

يعترف مُؤرخو الكوميكس بأنه من الصعب جدا تحديد بداية هذه الكوميكس ومن ناشرها الأساس، خاصة أنها أصدرت عددين فقط. عددان يتحدثان عن شناعات الحرب العالمية الثانية والدمار المُخيف الذي تركته على العالم، والرعب من السلاح النووي وشناعة تأثيره، في وقت أسست فيه الحكومة الأمريكية خلال الحرب العالمية الثانية وما بعدها مكتبا خاصا للكوميكس وطلبت من ناشريها الالتزام التام بقواعد مُحددة سابقا، ظهرت تلك المطبوعة لتشير لشرخ في وحدة جبهة عالم الكوميكس، ظهرت لعددين ثم اختفت، كشهاب يبرق عبر السماء، مُعترضا على الحرب وصارخا ضدها، لا مُمجدا أو داعما لها، لماذا اختفت؟ ربما لأنها أفلست ببساطة لقلة المبيعات، كانت صرخة في وجه الإعصار واعتراضا على شناعة الحرب.


THE 'NAM


NEVER AGAIN
THE WAR TO END ALL WARS!
APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY
NEVER AGAIN
10¢

فن تشكيلي

الفكرة ومقتضيات جوهر الاختلاف



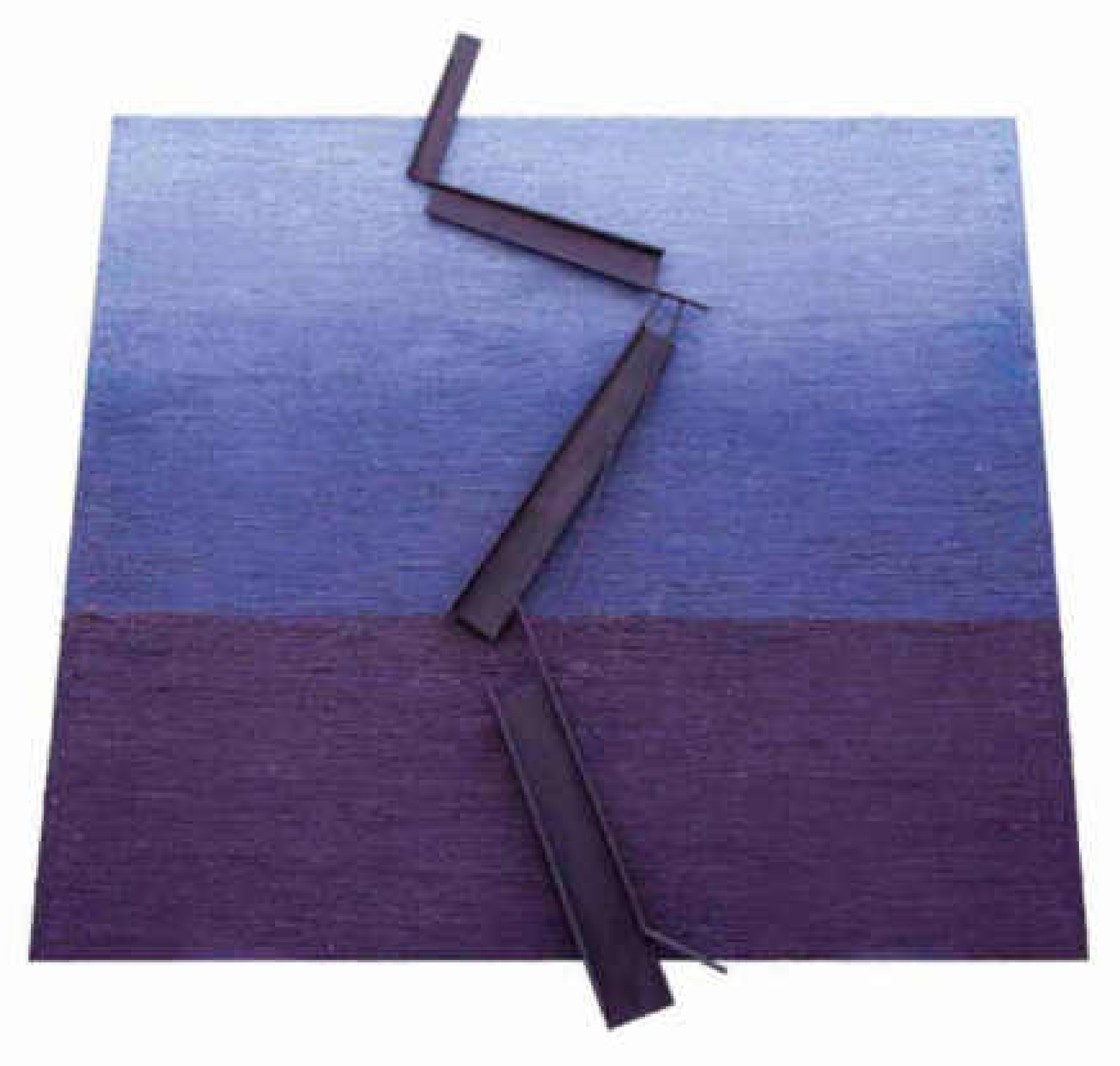
خضير الزيدي

العراق

معرض آخر من معارض الفنان نزار يحيى، يضعنا عند مقتضيات فكرة تخوض غمارها بالاعتماد على نظام بصري يسلكه الفنان من خلال حركة خارجة هذه المرة عن ضرب الفرشاة، إنما بوسيلة ثانية وآلية مُختلفة- قد تكون بواسطة مسطرة معدنية أو بلاستيكية مُضمَّخة بالكثير من الطلاء- بينما تتشابك لدى المُتلقي افكار كثيرة حيال ما يتم إنجازه من اجتهاد فني، فما الذي تحقق من تلك الفكرة، وما شفرات رسالتها، وكيف يصل المتذوق لهذا الفن من دون فهم العمل وتحليل خطابه البصري؟ لنتوقف بداية عند ما يسميه بيار غيرو في كتابه "السيمياء" التعيين والتضمين؛ فالتعيين مثلما يراه بيار متكون من المدلول، أما التضمين فهو التعبير عن القيم الذاتية المُتعلقة بالعلامة. في حدود معرفتي عن معرض نزار الأخير المُسمى "بالجسر" والذي أقامه في جاليري كريم في عمّان، يسعى إلى هذه الثنائية وجود دال ومدلول، ولكن بشكل مُحدد وثابت في كل لوحة، حتى أن المُتلقي بإمكانه أن يجد المعرض كرسالة واحدة، ومادة شكل لا تمتلك أكثر من دلالة أو رمز. المُعادلة في مثل هذه الرؤية تلجأ إلى طريقة الأسلوب المُتبع، وحدوده، واختيار الصياغة الفنية.

نزار يضعنا عند فكرة "جسر" يبتدئ من نقطة مُعينة لينتهي عند حد مُعين لا يمكن أن يكون مُستقيما، ولا يمكن أن نراه مُتعرجا، تتعدد الأشكال وتختلف تبادلية الأنظمة في أسس العلامة، لكنها في النهاية تتجه في بث رسالة واحدة لها غاية بصرية من خلال الشكل التجريدي، أولا، وارتباط معيارية العمل بإنتاج الفكرة. فهل سعى هذا الفنان ليشرح لنا قيمة "النهر/ والجسر"؟ لسنا بحاجة إلى ذلك؛ لأننا نحتاج إلى فهم ما تنطوي عليه هذه الثنائية من بعد لحادثة سياسية مثلا كأن تكون مواجهة اضطراب عام يعيشه البلد، أو لمُتظاهرين يتخذون من الجسر رمزا ودالا مُعينا، أو تحمل فكرة معرض الجسر استحواذا على تنوع إيقاع الخطى التي تسير على الجسر- عشاق يتهامسون بالحب- كل ما يتعلق بالمدلول من المُمكن أن يكون

BRIDGE
NAZAR YAHYA



March 26 - April 23, 2022
Opening on Saturday, March 26 ,2022 from 5 to 8 PM



صحيحا من حيث التأويل، لكن الأشكال التي بدت في اللوحة تفصح عن خصائص توتر داخلي؛ الأمر عائد لطبيعة الطلاء والخربشات في السطح وتشابك مستوى التعامل بين اللون الأحادي، ومفهوم التوازن، بمعنى أن شفرات العمل الفني لنزار يحيى في معرض "الجسر" تتخذ طابعا مبنيا من أساسين: الأول ما ينساب من وجود شفرة موضوعية وهي تعتمد بالأساس على المبدأ المنطقي، والآخر شفرة جمالية ذات مستوى ذاتي بحت.

تنسحب رؤية العمل الواحد إلى توجه مُعين مع مركزية المعرض وفكرته الأساس. وفي مثل هذا التوجه سندور في دوامة شكل ينشغل بالتمثيل "الإشاري"، هناك اختزال مقصود مع تكتيك عملي جعل من الشكل يتكئ على نمط مُعين ولون ثابت كأن الفنان يحدد للمُتلقي خيارا من دون شروط. كل شيء في مثل الأعمال الفنية التي على هذه الشاكلة تكون أقرب لليقين من الشك من خلال طاقاتها البنائية والجمالية التي لا تعيد تكرار نفسها، لكنها تمضي بخط مُستقيم يحمل دلالته وما على المُتابع للمعرض إلا أن يجد ما يُعزز الفكرة.

لنتفق على أن نزار يحيى أراد أن يعيد لأذهاننا العلاقة الثنائية بين "الجسر والنهر"، ولكن ما الذي يثمن قيمة عمله من الناحية الشكلية؟ هذا الأمر عائد لذائقة المُتلقي، وطالما العمل الذي نراه بعيدا عن التزويق وتعدد المناخات اللونية والوحدات الصورية؛ فنحن نقترب من شكل عام يحمل مبدأ الوظيفة الجمالية.





بالنسبة لي يمثل تكوينا مُترابطا، ونزار هنا يقصي الشكل المبني على التصميم الشائك مُنطلقا من خاصية شكلية أحادية المغزى، وطريقة منهج اعتمدت على المُخيلة، في الحقيقة لا نرى جسرا في أشكال لوحاته، هناك ما يسقط فكرة إقامة الجسر مثلما هو عنوان المعرض، لكن خيال نزار اكتفى بمُفردة وقدمها كتصوير ذهني، وهذا يعيدنا إلى مقتضيات فهم العلامة/ والدلالة التي يلوح لنا بها "بيار غيرو" في كتابه "علم الدلالة"؛ إذ يشير إلى أن في القيم التعبيرية تكون التداعيات ناشئة من خلال المُشابهة، لنعد إلى أعمال نزار يحيى؛ سنجد أن فكرة العمل مُشابهة المدلول، وأحد سياق الشكل متحول إلى عنصر دال، وبمُجرد أن تقف عند ثلاث لوحات من معرضه؛ ستظهر لك مُرتكزات الأسلوب وأصل التعبير في لعبة الأشكال المُفضلة والخارجة من طابع غير انفعالي، بمعنى- هناك تأسيس بصري مُعتمد- على المُتلقي أن يُدرك اعتقاد الفنان بالذهاب إلى مثل هذا التصور. فكيف نفسر عمل نزار يحيى؟

تخضع أعماله لتوجيه مُعين يسبب لدى المُتلقي تشويشا؛ إذ كيف يمكن أن نفسر العلاقة بين الدال والمدلول طالما تحمل مُفردة "النهر" أكثر من تأويل، إذ من المُمكن إحالتها إلى الاعتقاد الديني والأسطوري، وهذا التصور بعيد كل البُعد عن مُخيلة نزار؛ لأن صلة هذا الفنان بعمله لم تخرج من انفعال عاطفي، إنما ثمة مقدرة على الشعور بأهمية الفن ذهنيا، وثانيا عين الفنان لا تلتقط الهامش من الفكرة، هناك لقطات حية لوقائع مُؤلمة مثلما حدث من اقتتال وعنف فوق جسور مدينة بغداد أيام المواجهات والتظاهرات، هذا التصور ربما يكون سببا لعنوان المعرض. أتصور أن مجال الفن يثمر لنا بأكثر من علاقة بين الواقعي اليومي والمُخيّل، ولعل ما نراه من أعمال نزار يحيى في جاليري كريم في عمّان قد ينحسب على هذا الانطباع.

فن تشكيلي

لوحات فيكتور هوجو



غيوم جاليان/ فرنسا

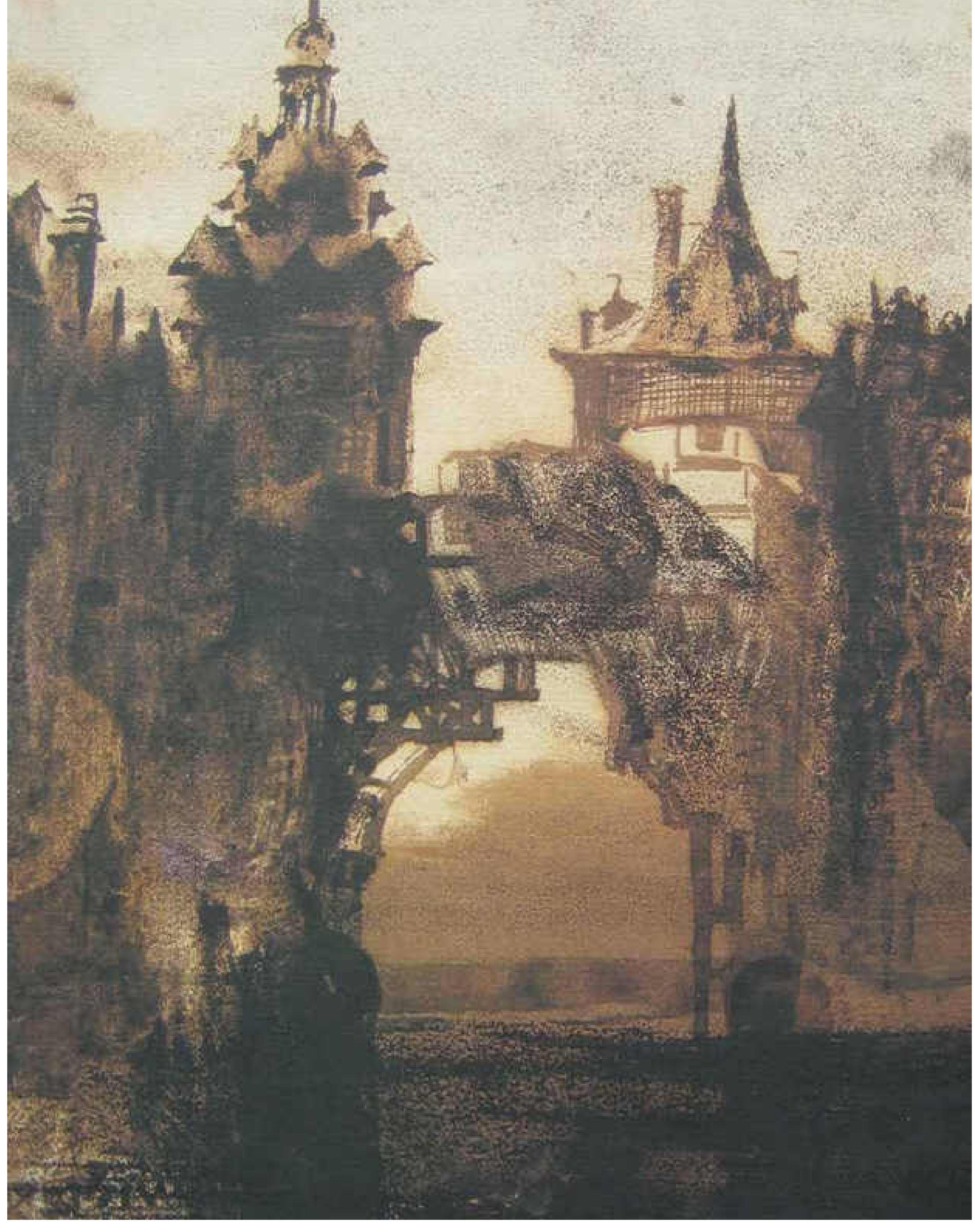
ترجمه عن الفرنسية:
أسماء الغزاوي
المغرب

لطالما كان فيكتور هوجو تَوّاقاً إلى الإبداع عبر الكلمات واللوحات؛ فبالنسبة إليه الكتابة والرسم يكملان بعضهما، وكأنهما توأم سيامي، ويكفي أن نلقي نظرة على دفاتر هوجو عندما كان تلميذا مُقيما بداخلية مُؤسسة "كورديبه"، لنُلاحظ أنه كان يستمتع برَسم حروف الأبجدية في هوامش دفاتره، مُسْبِغاً عليها أشكالا جريئة من وحي مُخيلته الخصبة، بل إنه كان يرسم أيضا صورا مُستوحاة من دروس التاريخ، صورا تجسد "موت مانليوس"، أو "حيلة القرطاجيين".. إلخ، غير أن حبه للرسم لم يتبلور إلى مُمارسة شبه يومية، سوى في أوائل ثلاثينيات القرن التاسع عشر، حينما بدأ يسافر إلى مُختلف مُقاطعات فرنسا، رفقة حبيبته "جولييت درويه"، مُقاطعات أبرزها "بريتانيا"، وهي المنطقة التي تنحدر منها جولييت، وكذا "الألزاس"، "بورغون"، وكل المناطق المتواجدة على طول نهر "الراين".

كان هوجو يحمل معه دوما دفتر مُلاحظات أو أوراقا عتيقة، ليتمكن من نقل كل ما يراه خلال أسفاره، مثلا: ثلاث شجرات بالقرب من بحيرة، جسر قديم في قرية "لوسيرن"، أو "برج الجرذان"، وهو رسم رائع تم إنجازه بالقرب من "بينغن" بألمانيا، حيث يمكننا تمييز خطوط تشكل كوخا يعود إلى القرون الوسطى، ويتربع على قمة تل في خلفية اللوحة.

شيئا فشيئا بدأ فيكتور هوجو يدرك أنه موهوب في الرسم كما في الكتابة، ولو أنه كان يحلو له أن يدعي أمام أصدقائه بأنه لا يعدو أن يكون سوى رسام مُبتدئ، ولكنه كان يعي جيدا في أعماقه الجمال الغريب الذي يميز رسوماته، وفي هذا السياق ذكرت المُمثلة المسرحية الفرنسية "مدام جوديث" في مُذكراتها، جملة جاءت على لسان فيكتور هوجو في إحدى الأمسيات، خلال عشاء في منزل الكاتب "ألكسندر دوما"، حيث قال هوجو: "كنت أرغب في أن أكون، كان ينبغي علي أن أكون رامبرانت ثانٍ".

لم ينتقِ هوجو اسم رامبرانت عشوائيا، إذ كان هوجو



مثله مُتيما بثنائية الضوء والظل، حيث إن تضارب الضوء والظل يطغى على لوحاته الفنية، وكذا أعماله الشعرية.
كان فيكتور هوجو تلميذا جيدا، تعلم الرسم من أصدقائه الفنانين: ”لويس بولانجر“، ”بول هويت“، ”سيليستين لانتويل“، والعظيم ”أوجين دولاكروا“، ولكن التلميذ سُرعان ما سيتخلى عن قلم الرصاص والريشة الصلبة، ليختبر كل أنواع التقنيات الخاصة به: بصمات الأصابع، أعواد الثقاب، والنباتات التي كان يجدها غنية بالإمكانيات الفنية، البن، والرماد اللذان كان يستعيض بهما أحيانا عن الحبر، وموازاة مع تجاربه الجديدة في التقنيات، صارت الخطوط عند فيكتور هوجو أكثر جرأة بينما أصبحت التفاصيل تحظى بأهمية أقل، لتبتعد رسوماته ولوحاته رويدا رويدا عن الواقعية البحتة، وتكتسب صِبغة بدائية نوعا ما، ومن هنا تنبع روعة رسوماته للمناظر البحرية التي أنجزها في منفاه بجُزر النورماندي، هذه الرسومات التي ضَمَّنَ مُعظمها في روايته: ”عُمّال البحر“، التي صدرت سنة 1866م، حيث يتضح الخيال المُذهل الذي تحدث عنه صديقه المُبدع شارل بودلير: ”هذا الخيال المُذهل الذي يتدفق مثل الغموض السماوي“.
في لوحات هوجو تنعكس المنظورات، وتبدو العناصر وكأنها تتحرك بطريقة تجعلنا نغوص في ظلمات عينيْ وعقل مُبدعها.
أنتج فيكتور هوجو مئات الأعمال التصويرية من بينها العديد من الرسوم الكاريكاتورية.
لقد مكن الرسم هوجو من التعبير بطريقة مُغايرة عن الأفكار التي كان يترجمها عبر التأليف، حيث إن الرسم كان وسيلته لعرض أفكاره في بذرتها الأولى بعُريها الصادق.
إن لوحات مُؤلف ”البؤساء“، الذي، فضلا عن كونه كاتبا عظيما، كان رساما مُمتازا، تكشف أنه كان مسكونا بالهواجس القاتمة، واليوم، أعماله المعروضة في منزله/ متحفه، تتيح لمُعجبيه فرصة الغوص داخل أحلامه وكوابيسه، وكذا لا وعيه، باختصار، إن فيكتور هوجو، رسام يكشف لنا في لوحاته الفريدة ذكرياته، مخاوفه، الهواجس التي تستحوذ على



روحه، كراهيته للعوز، معركته ضد عقوبة الإعدام، ومُعاناته في المنفى، أليس هو القائل: ”أيها الحبر، أيها السواد الذي ينبثق منه الضياء“!



دراسة

مسرح

المنفى والفنان: في المنفى لا وطن لك سوى نفسك!

الجزء الأول



حازم كمال الدين

العراق/ بلجيكا

اللا أب!

لقد قرر المنفى مصيري!

لقد قرر المنفى مسار عملي المسرحي!

فلو لم يقتلعني المنفى من العراق؛ لكنت الآن مُقلّدا للمسرح الأوربي لا أكثر!

لقد فرض عليّ أن أخوض في لجج الأصالة، وأجبرني على البحث عما أضعت: أرض الوطن، ودرجة الحرارة، والمناخ، والجسد، والصوت، والأحاسيس، والحنين.

لقد قرر المنفى مصيري!

رحلتي الأولى اتّجهت إلى معهد الفنون الجميلة عام 1970م.

في تلك الأيام نصح أحد الأساتذة لجنة اختبار المُرشحين للقبول برفضي في امتحان الدخول للمعهد. وهو بتلك النصيحة أراد الحفاظ على علاقاتنا الأسريّة. فالتمثيل بالنسبة لقوم مثل عائلتي كان يقارن بفن الدعارة، ودراستي فن التمثيل كانت تعني النفي خارج الأسرة والقطيعة معها.

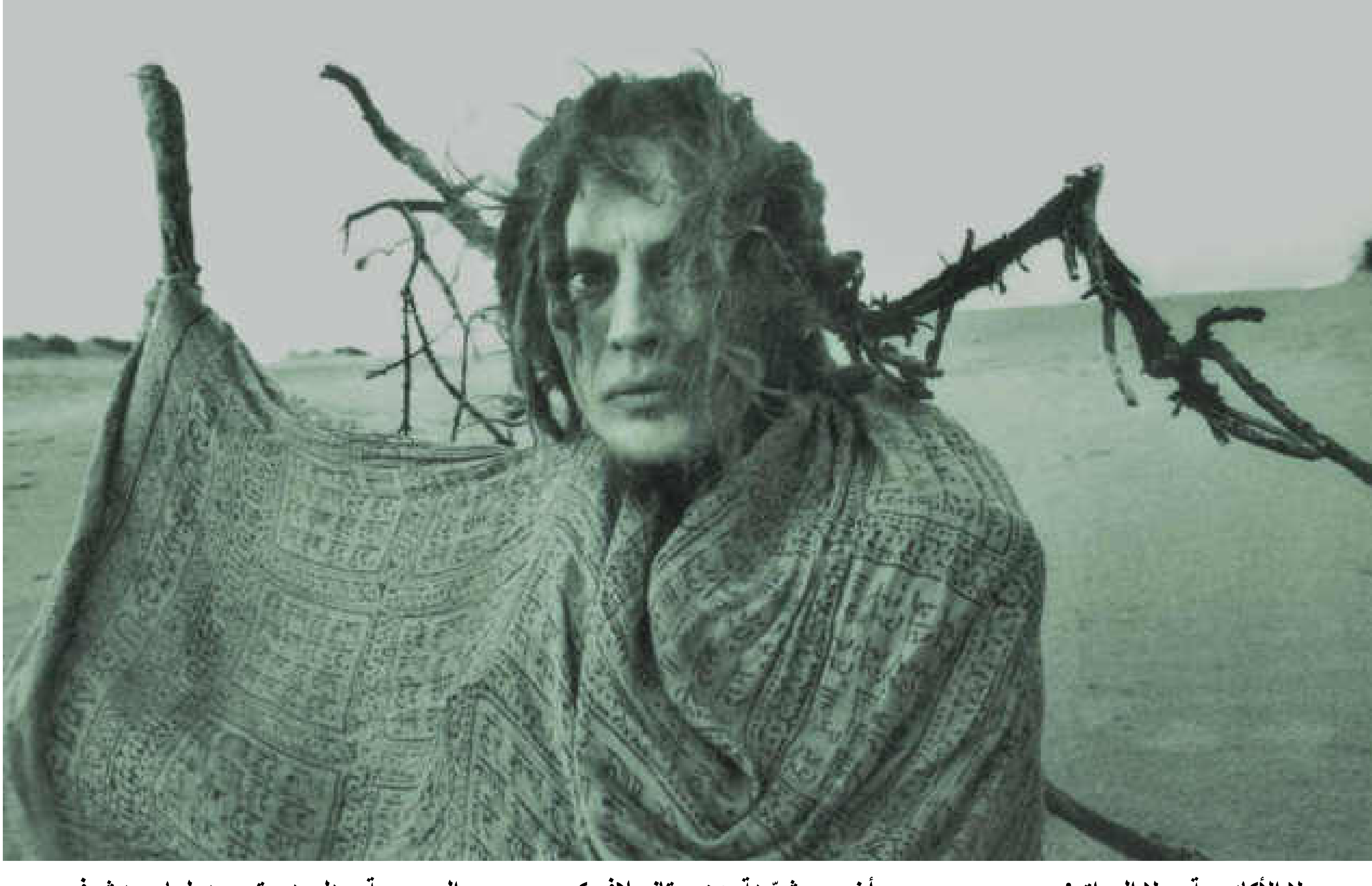
رحلتي الثانية ابتدأت عام 1974م.

حين تجاوز الطفل الذي هو أنا سنّ البلوغ، وقرّر اختيار القطيعة مع العائلة، حفرت خطواتي طريقها إلى أكاديمية الفنون الجميلة، وتوغّلت في الطريق إلى فرقة المسرح الفني الحديث، ثمّ المنفى.

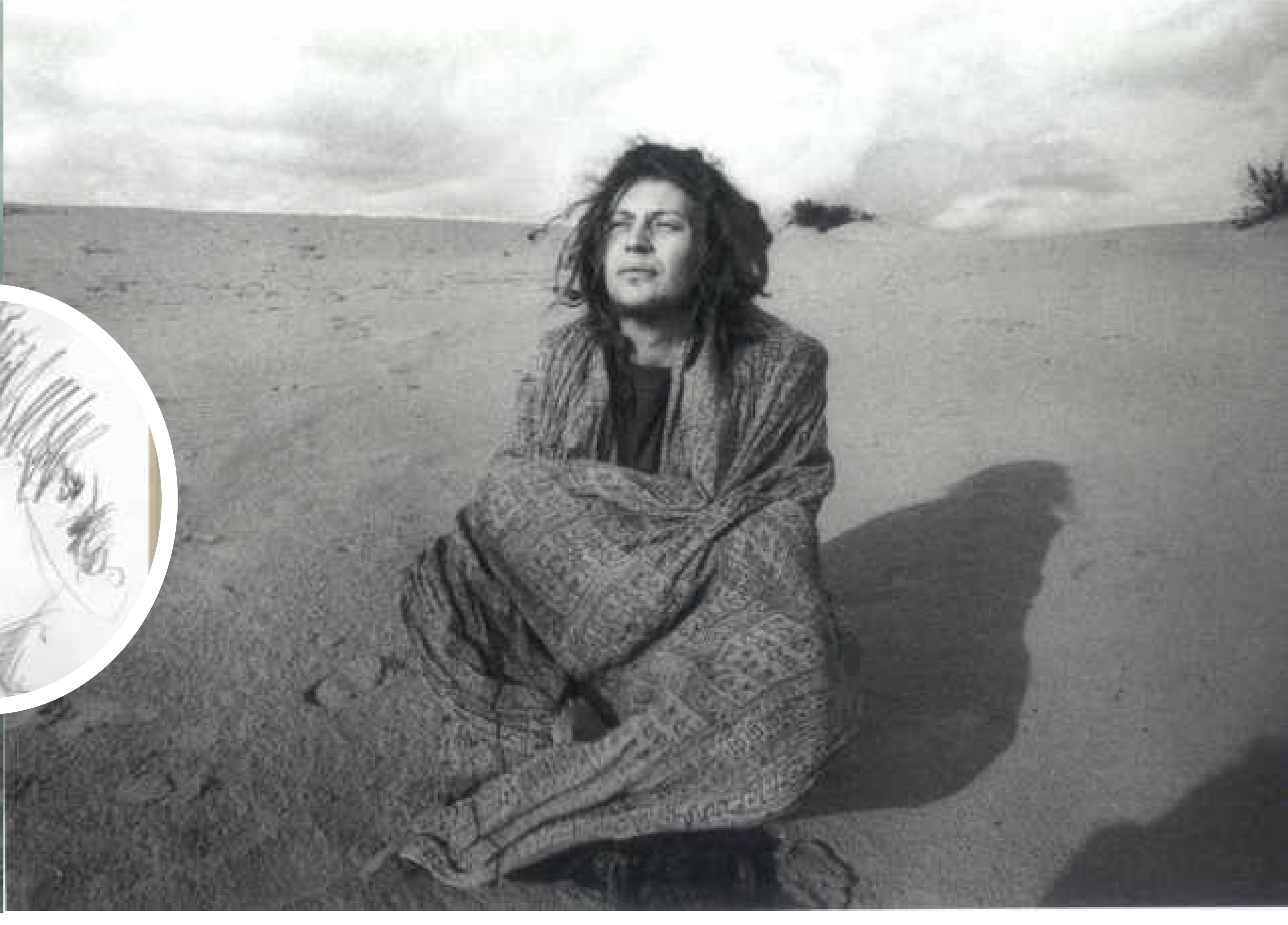
رحلتي الثالثة انغرست مع المرحوم إبراهيم جلال عام 1977م.

إبّان التمارين على مسرحية "رحلة في الصحون الطائرة" أشهرت القطيعة مع أكاديمية الفنون الجميلة ومع فرقة المسرح الفني الحديث. ذلك أنّي تعلمت من إبراهيم جلال، خلال بروفات على مسرحية واحدة، ما لم أتعلمه لسنوات ثلاث في "الأكاديمية"، و"المسرح الفني الحديث"!

الآن، بعد كل ذلك الزمن، حينما أنظر لمعنى القطيعة، لا أجد مُصطلحا بديلاً عنها سوى "المنفى"؛ فالمنفى هو اللاّ عودة، أو استحالة العودة. وأنا لم أعد إلى العائلة،



ولا الأكاديمية، ولا العراق!
هل كانت قطيعتي الجسدية والمعرفية أمر حتمي؟
في المنفى اختطت قطيعتي وسائل البحث عن الجسد، عن الصوت، عن الأحاسيس، عن الإيمانات الحقيقية، لكنني لم أكن في قطيعة تامة. فقد بقيت مُتشبثاً بالنص الكبير، مأسوراً بتصميم الديكورات الواسعة، وغارقا بالمُوسيقى الكونية وشلالات الضوء.
شيئان كانا ينموان ببطء في الاتجاه الصحيح وهما معنى الرؤية الفنية، وجوهر العرض المسرحي.
لقد علمني المنفى أنّ العملية المسرحية ليست اتجاها مسرحيا واحدا، وأرشدني إلى ضرورة استقبال معارف مسرحية جديدة بالاحترام اللازم. أما عن جوهر العرض المسرحي، فقد بصّرني أن أعمل مع المُمثل والمُشاهد باعتبارهما مركز الحقيقة المسرحية، وهداني إلى حقيقة أنّ معرفتي المسرحية لا تنتمي لثقافتي الشرقية؛ فقد درست في العراق نسخة بسيطة من بريخت وأخرى مشوّهة عن ستانسلافسكي.
لقد رماني المنفى عام 1979م في بيروت، مع مسرحيين ممنوعين، يريدون أن يقدموا مسرحاً مهما كلّف الأمر وفي أيّ مكان: في غرف، أو في ملاجئ، أو تحت القصف، لا يهم! فأولئك كانوا يرون في المسرح هواءهم وعقد حياتهم، وكانوا مُؤمنين أنّ المُمثل قادر على تحقيق حضوره أينما وقف.
بيروت كانت محطّتي الأولى في المنفى والمحطة الحاسمة.
هناك ابتدأت المُجابهة الذاتية مع مفاهيمي المسرحية اللاّ أصيلة، أو المُكتسبة، حتى أجبرتني أن أبحث عن نفسي، لا كما أرادت الثقافة والأعراف والتربية لي أن أكون، وإنّما كما هي حقيقة نفسي.
في بيروت جابهت تقليديّة مفاهيمي المسرحية بجملة من الأسئلة من بينها:
هل المسرح مُحاكاة فعل أم أنّه فعل بحد ذاته؟ ما هو الإخراج في علاقته بالنص؟ تفسيرٌ للنص؟ تأويل له؟ تأليف جديد؟ أم علاقة أخرى؟ وبعلاقته بالتقنيات المسرحية، هل هو تجسيد لما يحدث في النص، بناء مُعارض له، موازٍ لما يحدث فيه، أم في علاقة هارمونية مع النص؟ وعلاقات التقنيات مع بعضها البعض، هل يحكمها مركز اسمه المُخرج أو النص، أو الحدث، أم هل ثمّة علاقات داخلية تربط هذه العناصر مع بعضها البعض؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هي هذه العلاقات؟ هل لها علاقة بالجذور أم بتطوّر تقنيات المسرح اليوم؟ ما هو دور النص في العرض Specta-cle؟ العرض في خدمة النص المسرحي، أم النص في خدمة العرض، أم هل ثمّة علاقة ثالثة؟ ما هو الأساسي في العرض المسرحي؟ الحوارية Verbal؟ الصورية Visual؟ الجسدية Corporal؟ أم هذه العناصر جميعا؟ وما هي علاقة هذه العناصر ببعضها البعض، وكيف تجتمع؟ من خلال توليفها/ تنسيقها؟ تفاعلها؟ أم لصقها في كولاج إلى جوار بعض؟ ما هو التمثيل؟ اندماج أم تشخيص أم مسافة من الشخصية أم شيء آخر؟ هل ثمّة حاجة حقيقية للديكور وللتقنيات في المسرح؟ هل



ثمّة حاجة للنص المسرحي المكتوب على الورق؟ هل المسرح في خدمة "سين" من الأهداف؟ هل هو هدف بحد ذاته؟ هل هو وسيط؟ هل هو وسيلة أم غاية؟ ما هي علاقة المسرح بالتراث: عملية إسقاط على الواقع، أم تحليل ونقد للبنية التي أنتجت الواقع؟ هل علاقات هذه العناصر مع بعضها خارجية/ شكلانية، أم داخلية/ بنيوية؟ باختصار، لقد وضعتْ تلك السنوات في بيروت جلّ معرفتي المسرحية في سؤال، أو بالأحرى وضعتها في أسئلة أجبرتني على العزوف عن العمل في المسرح.

***

عمليا توقفت عن الإنتاج المسرحي مُنذ عام 1985م حتى 1990م. ذلك التوقف كان رحلة قاسية في غابة نفسي. تأمل، ومراجعة، ونقد، وإعادة ترتيب للذات.

لقد أجبرت نفسي أن أنظر في المرآة كل يوم، لا لأستمتع بملامح وجهي، وإنّما للبحث عن شخصي الذي أضعته تحت ركام كثير.

في بيروت عملت مع فرق مسرحية فلسطينية، ولبنانية، وعراقية. وبما أنّني كنت منفيا سياسيا اشتراكيا فقد كانت شريعتي الأولى هي بريخت.

كانت بيروت هي الاختبار الأوّل لرؤاي المسرحية، أو بالأحرى لمفاهيمي المسرحية، التي تجمعت بحُكم الخبرة والدراسة. ذلك أنّي تعرّفتُ هناك على ستانسلافسكي، وجروتوفسكي، وآرتو.

في بيروت الحرب الأهلية لم يكن العقل من يلعب الدور الأوّل في البقاء على قيد الحياة وإنّما "قوة" الجسد، و"مجسّات" الأحاسيس.

عندما تتعرض للقصف كل ساعة في بيروت 1982م تصبح الاتفاقات المسرحية غير الأساسية ثقلا على كاهل المسرحي والمُتلقي والرسالة، وتغدو كل بهرجة بمثابة انشغال بما هو ثانوي. في الحرب لا يمكنك أن تنشغل بما هو ثانوي. عليك أن تختزل وتكثّف إلى الحدود القصوى، وقد ترسل بالاتفاقات المسرحية إلى الجحيم إذا اقتضى الأمر. اتفاق مسرحي واحد يظلّ هاجسك الأبدي وسبب وجودك، وهو عفوية وحميمية اللقاء مع الجمهور. رسالة "اللقاء" التي تؤكد للمسرحي وللجمهور أنّهما ما زالا مُفعمين بالوجد الذي لا يعرف أحد ماذا سيحدث بعده إذا ما انقضى!

الممثل:

لاحقا، بعد الخروج السوريالي من بيروت، وبعد التجارب العملية المُعلمية في بلجيكا، والتأملات وغيرها اكتشفت أنّ ما توصلت إليه إبّان الحروب في بيروت يشكّل أساس المسرح رغم تبسيطيته الظاهرية. فالمُمثل والمُشاهد هما الجوهر.

أمّا على صعيد المُمثل فيجب إعادة توضيب عمله؛ لكي يشعر بأنّه حي، وفي حالة



تواصل دائمة مع المُشاهد، ولكي يكون في علاقة مُنزّهة عن "مقاصد" ما يحدث بعد العرض.
أمّا إعادة التوضيب هذه فهي مُؤسسة على تفكيك وتركيب عناصر ثلاثة، أو حيوات ثلاث مُرتبطة ومُنفصلة عن بعضها البعض، ويتكون منها الكائن الإنساني. أعني بها العقل والعاطفة والجسد.
مُنذ تلك الأيام أصبحتُ أؤمن بأنّ التمارين الأولى للسُلطة أو التسلط بدأت مُنذ أن بدأ الدماغ يعقلن: فالعقلنة تمارس الهيمنة، وتسيطر تدريجيا على الإحساس، ثم تستعبده متواطئة مع المُجتمع والتاريخ والأعراف. ومن خلال تواطؤ العقلنة مع الإحساس يمارس الاثنان قمعا مُنظّما على حياة الجسد.
إنّ الجسد الذي يمتلك من الطاقات ما هو خارج سُلطة العقلنة والعاطفة، ويتجاوز قدرته الذاتية كما في الطقوس، لا يستطيع أن يمارس كينونته خارج كونه "أداة" بيد العقلنة أو العاطفة.
لذلك، ولكي يتحرر الجسد من عبوديته ينبغي إلغاء السُلطة الأولى، سُلطة العقلنة، وبناء علاقة تكافؤ وصراع غير مُتسلطة معه. وهذا لا يتم إلاّ من خلال تحرير الإحساس كمرحلة في هذا الطريق.
لكي نحرّر الإحساس ونربطه بطريقة متوازنة مع الجسد ينبغي إخراج الصوت عن مدلوله، أو مداليله اللغوية، وإلغاء اللباس الميت للجسد؛ حركته اليومية المُؤدبة.
لأجل الوصول إلى هذا الهدف، اعتمدتُ منهج "المُعاناة" أسلوبا للعرض المسرحي؛ الأمر الذي دفع مُنطلقاتي جميعا إلى التركيز على البحث الداخلي- العودة إلى الذات- وصولا إلى مركز الطاقة في المُمثل، حيث أقضي فترة طويلة، وأعبئ تمارين متنوعة تحثّ المُمثل على ملامسة ذلك المركز "الذات". وعندما يعثر عليه أو يشعر به، أبدأ بالتعامل مع أدوات أخرى تقويّ المركز وتدفعه للحضور المُجسَّد من خلال تطويره الداخلي، وربطه بعلاقة فيما هو خارج المُمثل.

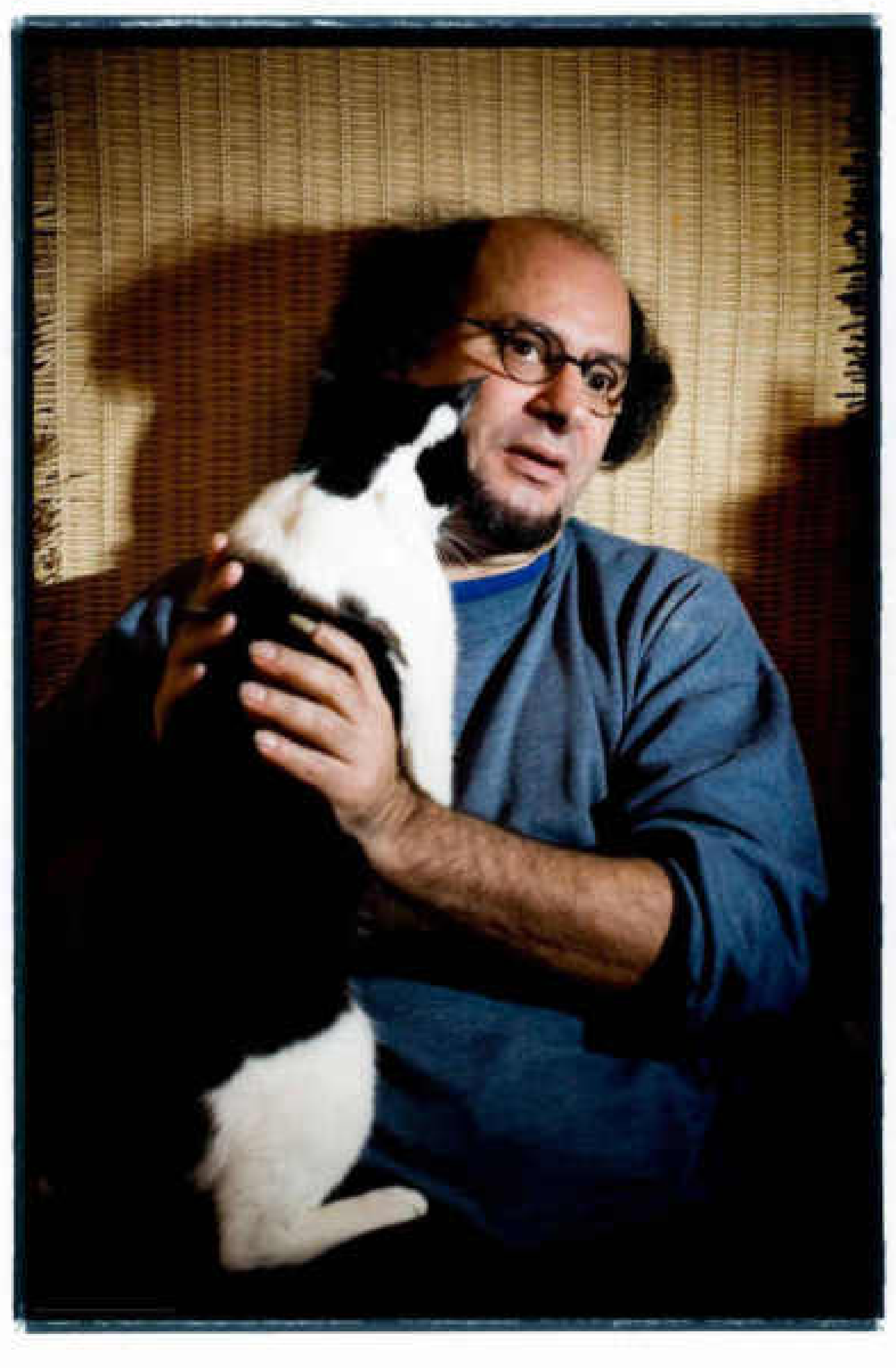
***

في هذا السياق بدأ عملي يتنكّر للأساليب التي يرتديها الجسد اليومي، أو الجسد المُستخدم كوعاء لتجميع المعارف.
وفي هذه المرحلة لم أعد أعتبر "المُشاهدين" مجموعة عناصر استقبال أستخدمها لإيصال فكرة، أو لإرضاء غروري، أو للبحث من خلالها عن الشُهرة، أو أمارس عليها سُلطة ما، أو أقول لها أو أعلّمها شيئا.
لا.
إنّ علاقة عملي المسرحي بالجمهور هي الأخرى علاقة امتداد، تواصل، ومُجابهة. وهكذا، فإن العلاقة مع المُشاهدين لا تتم إلاّ عبر اكتشاف المركز "مركزنا"، ثم تقويته



وتطويره حتى يصل إلى مرحلة الاستعداد للوقوف وجها لوجه أمام العنصر الجديد: المُشاهد.
أما في مرحلة التركيز على اتصال المركز "الذات" بما هو خارجها، فإنني أعمل مع جملة عناصر أهمها: المُمثل الآخر، الفضاء المسرحي، والنص.
إن علاقة المُمثل بما هو خارجه، في هذه المرحلة، هي علاقة شرطها الأساسي العري- كشف الذات- وملامحها الامتداد، والتواصل، والمُجابهة. كما إنّ هدف هذه المرحلة يكمن في توحيد ذات المُمثل العارية مع عناصر العمل المسرحي الأخرى لكي يصبح الجميع "ذاتا" واحدة لها مركزها الخاص الذي نوضبه بحيث نتعامل مع عناصر جديدة خارج تلك الذات؛ أعني المُشاهدين.
لأجل الوصول إلى نتائج مُرضية في هذا الصدد، نحاول جميعا أن نتعلم بجديّة كيف "ننسى ما تعلمناه"؛ لكي نسمح للتجربة الجديدة بأن تتغلغل في كياننا. ذلك أننا إذا ما استخدمنا معاييرنا التي تعلمناها لن نغتني إلاّ بعدم الفهم لسياق التجربة، مما يدفع إلى الملل والكراهية الناتجتين عن محاولة إجبار التجربة الدخول في آليّات تفكيرنا، وليس في بنيتها الذاتية. لهذا فنحن نفترض أنّ من يأتي إلى المسرح عليه القدوم بقلب دافق ورأس لا تكبّله تصورات مُسبقة عن أسلوب عمل، أو عن زملاء آخرين، أو عن نفسه، أو عن حلول فنية مُعينة. نحن نبحث في عملنا عن أنفسنا في سياق صيرورة مراحل العمل المسرحي لأجل اكتشاف "الأنا"، ولا نفعل ذلك في التمثيل، أو الحلول الأجمل، أو التساؤل عن "الكيف"، أو تساؤلات من مثل كيف ألعب الدور، كيف ألقي هذه الجملة، كيف يبدو شكلي من الخارج؟ بمعنى آخر نحن لا نبحث في تطبيق استخلاصات نظرية/ أكاديمية على تجربتنا المسرحية؛ لأننا لا نبدأ من البُعد النظري، ولا ندرس مدى تحققه في التطبيق العملي. بالعكس. نحن نحاول أن نتعلم من خلال التجربة العملية.
إنّ تجربة حالة مُحددة وإعادة اكتشافها وصقلها وبلورتها والسماح لها بالتغلغل عميقا في ذاتي، هو الذي يمنحني المعرفة؛ فأنا لا أدعي المعرفة قبل التجربة. أنا أؤمن وبشكل قاطع بأنّ التجربة هي من تقودني إلى المعرفة.
في هذا السياق يتنكّر عملنا للأكليشيهات التي يرتديها الجسد اليومي، أو الجسد المُستخدم كوعاء لتجميع المعارف. كما يرفض عملنا استخدام الحواس كمُتنصّت، أو كناقل للمعلومات عن العالم الخارجي. إنّ الحواس- النظر، السمع.. الخ- ليست مُجرد وسائط نقل معلومات بالنسبة لطريقة عملنا. إنّها عناصر تواصل/ توازن بين العالم خارج الذات، وبين الذات. إنّ الإنسان الشرقي ذو طبيعة استقبالية أكثر مما هو ذو طبيعة إرسالية. فنحن كشرقيين نستمع ولا نتسمّع. والقرآن يحذّر من التنصت من وراء في الحجرات.
نحن لا نشغل أنفسنا بالمُشاهدين، في هذا القسم من عملنا، ولا نثير تساؤلات مثل كيف سيستقبل المُشاهد ذلك الحدث؟ أو: هل هذه المُعالجة واضحة بالنسبة له؟ أو:

أليس هذا مُعقّدا عليه؟ إنّ مثل هذه الأسئلة وأسئلة كثيرة في ذات الاتجاه تُخرج عملنا من سياقه "مبدأ المُعاناة"، لتضعه في سياق آخر "مبدأ العرض" الذي يشترط، أوّلاً، كيفية إيصال المادة المسرحية إلى المُشاهدين من قبلنا نحن الذين لا نعتبر في نهاية المطاف، بالنسبة لهذا الأسلوب، أكثر من ناقلي معلومة، أو مروّجي أفكار، أو أدوات تُستخدم لإيصال مقولات مُحددة.



نحن لا نمثّل شخصية- نندمج فيها، أو نحافظ على مسافة مُحددة بيننا وبينها- إنّ هذين المفهومين يدفعان المُمثل للبحث خارج ذاته عن ملامح شخصية ما- تاريخها، أبعادها- وبالتالي تطويع المُمثل لارتداء تلك الملامح أو دفعه للاندماج في كيان مُؤسس خارج ذاته. إنّ هذا، مرة أخرى، استخدام للمُمثل هدفه مُحاكاة الحالة الداخلية للشخصية المسرحية.

نحن نبحث في إطار آخر يدفعنا لأن نتعامل مع الشخصية المسرحية باعتبارها ملامح موجودة في الذات، لكنّها غائبة عنا بسبب القمع الواعي أو اللاّ واعي الذي نمارسه عليها، أو بسبب إهمالنا لها، أو لأسباب أخرى. بحثنا هنا يريد تحطيم القيود أو العوائق التي تمنع ظهور ما هو كامن فينا. كذلك نتعامل مع الشخصية المسرحية "في أحيان أخرى ولأغراض مُحددة" باعتبارها مشرطا يقودنا إلى ذواتنا، يكشف لنا من نحن بالضبط، ما الذي تخفيه أرواحنا، وأين تكمن العوائق التي لا تسمح لنا بالإجابة عن سؤال؛ من نحن؟

إنّ النزعات الشريرة، مثلا، موجودة داخل كيان كل مُمثل، وما عملية الإلغاء لتلك النزعات أو مُحاربتها رغبة في انتصار الخير، إلاّ شكل من أشكال العوائق التي تعيق المُمثل من أن يكون كما هو مكوّنا وحدته الكلية. إنّ كشف الحالة الداخلية للمُمثل والتطهّر منها هي بالضبط ما نعنيه بإزالة العوائق. ذلك أنّ إماطة اللثام عن عناصر يريد المُمثل أن يخفيها هو ما يدفعه للاعتراف بوجودها وبوعيها، وللتحرر أو التطهر منها.

نحن لا نمثّل الشخصية المسرحية. نحن نبحث عن ملامح الشخصية في دواخلنا، أو في طيّات تجاربنا الشخصية. ونحن نبحث ذلك بمستويات عدّة لا تقتصر على بُعد واحد؛ البُعد المرئي. نحن نعمد إلى التأويل، والبنيوية، ونعمد للبحث في الأبعاد المرئية وغير المرئية. وأخطر ما في عملنا هو تفسير كلماتنا ومهماتنا ببُعد واحد، أو إعطاء صفة القطعية على تفسير مُحدد.

كذلك نحن لا نبحث في كيفية إلقاء الحوار. نحن نبحث عن تغلغل الحوار إلى الداخل- مراكزه الجسدية- ومن ثم نبحث عن انطلاقه إلى الخارج. ولهذا فنحن لا نشخص الحوار. نحن نحسّه من الداخل. عموما، إنّ التشخيص بالنسبة لنا هو إعادة، أو تكرار لحالة واحدة أكثر من مرة وعلى أكثر من بُعد. ونحن نعتبر هذا هدرا للطاقة بدلا من توزيعها بشكل يمنح الكلام أبعادا أخرى، إضافة إلى أنّنا نرى في التشخيص اتهاما للمُشاهد بأنه قاصر عن استيعاب شيء ما إلاّ بعد تكراره.

نحن لا نبحث في عملنا عن نتائج. النتائج لا تشغلنا لأنها تحصيل حاصل. نحن نبحث بصدق عن الطريق إلى أنفسنا.

ومثل هذا البحث يشبه إلى حد بعيد مُغامرة الدخول إلى غابة كثيفة الأدغال ومليئة بالوحوش. نحن نركّز أولا على مدخل الغابة. وفي الطريق، نثبّت لأنفسنا علامات بحيث لا نضيع، إذا ما حدث لنا حادث ما- ضعف التركيز، أو تعقّد وتشابك المهمات- إننا نعتبر معرفة الطريق وإضاءته بالعلامات هو ضمان السلامة إذا ما ضللنا الطريق في غابة البحث عن الذات.
بمعنى آخر، إننا نؤكد دائما على العودة إلى القواعد الأساسية كلّما اكتنف بحثنا الغموض.
حيوية الممثل:
هذه الطريقة من العمل تشترط أيضا على المُمثل أن يتعامل مع الفضاء ومعطيات العرض المسرحي الأخرى بعفوية وتلقائية وعمق أدواته الجسد والإحساس والخيال والتجربة. إنّه لمن واجبه الفني والإبداعي أن يكيّف نفسه في كل عرض لكي يلتقي مُشاهدا جديدا وأدوات مُختلفة وكأنّه يصنع العرض للمرة الأولى.
إنّها تشترط أيضا أن يكون مُتحسّبا طوال الوقت لكل صغيرة وكبيرة في المعطيات الجديدة الحبلى بدلالات جديدة للعرض. أيّ أنّ عليه التصدي للتعامل مع كل ما هو غير متوقع بما في ذلك الأخطاء الناتجة عن تغييرات اللحظة الأخيرة والتي يجب عليه أن يستوعبها ويحتويها ويعيد إنتاجها وكأنّها جزء أصيل من العرض.
نعم.
تنتاب عملنا الكثير من لحظات فقدان البوصلة الناتجة عن اللقاء الحيوي التفاعلي مع عناصر عرض مُتغيرة، لكنها ذات مكانة موازية للمُمثل.
يحدث مثلا أن ينسى المُمثل أو يتشتت تركيزه. في مثل تلك الحالة يقود المُمثل العملية الإبداعية إلى منحى جديد عماده الارتجال الآنيّ.
ذات مرة نسي توني دو ماير الحوار؛ فابتكر عملية بحث "حرفية" عن النص بين الجمهور، وراح يقلّب عنه تحت سجاجيد جلس عليها الجمهور وخلف الستائر، وظلّ يبحث حتى أُصيب المُشاهد بالحيرة: فهل ما يجري تمثيل أم حقيقة؟ هل عليه أن يساعد المُمثل في إعادة ربط الحكاية، أم هل سيبدو مُتدخلا في مجريات أحداث مُحددة مُسبقا؟ ثمّة مُشاهد أشار إلى قفل الحكاية؛ فتحول بالطبع إلى عنصر فاعل في العرض، وليس مُجرد مُتلقٍ. في تلك اللحظة أعاد توني دو ماير ترتيب الحكاية مع المُشاهد في حوار صار مشهدا جديدا.
في أحد مشاهد مسرحية "شجرة الأحزان" لعبت تانيا پوپه دور شهرزاد، وقد كان زيّها المسرحي عبارة عن كفن طوله 60 مترا ينفرش على الأرض بطريقة حلزونية، ويجلس فوقه المُشاهدون بينما هي تجلس في مركز الحلزون. كان المشهد يعنى بمحاولة هروب شهرزاد من مُلاحقة مجموعة رجال يريدون اغتصابها، بيد أنّها تقع في النهاية بين أيديهم.
قفزت "شهر زاد" وسط الجمهور في محاولة للهرب من الرجال.
تانيا پوپه، ونتيجة تغييرات اللحظة الأخيرة والطريقة التي انفرش فيها الكفن في ذلك الفضاء الجديد، لم توفق في القفزة؛ فتمزق كفنها وسقطت عارية وسط الجمهور. في تلك اللحظة فقد المُشاهد دوره كمُتلقٍ مُحايد. واحد أراد أن يساعدها فأمسك بفخذها. آخر أراد أن يجنّبها السقوط فتلقّفها في حضنه. البعض أرادوا أن يبتعدوا فتسبّبوا بفوضى ظلّت تترافس تانيا وسطها. اللافت للانتباه هو أنّ مجموعة المُشاهدين البعيدين عن شهرزاد رأوا فيما حدث مشهدا يصوّر اغتصاب شهرزاد. بعض المُشاهدين أدرك اللعبة مُتأخرا، ولكن بعد أن أصبح مُمثلا شريكا في الاغتصاب المسرحي. لقد حدث كل ذلك لأنّ تانيا پوپه تعاملت عبر الارتجال مع الجمهور باعتباره شخصيات مسرحية.
التباس اللقاء مع الآخر:
أنا هو الأنا المُتخيّل عن نفسي!
هذه المُنطلقات، أو قل: المتن الأوّل من العرض المسرحي أصبح واضحا لي، نوعا ما، من خلال التجربة. بيد أنّ هذه الخبرة جعلتني أغترب عن نفسي أكثر من اغترابي في المنفى. أين مفاهيمي القديمة، أين حجر الأساس في هويتي المسرحية الذي تعلمته في أكاديمية الفنون الجميلة وفرقة المسرح الفني الحديث؟ أين شلالات الضوء وكارمينا بورانا وتشايكوفيسكي والستائر الشفافة الساقطة من عليّ لتؤثث ظلالا وأشباحا وسحرا مُطلقا؟ لم يبق لي بعد بيروت الحرب الأهلية سوى المُشاهد وسوى حازم كمال الدين- المُمثل المُخرج المُؤلف- ومشروع حربي المفتوحة ضد اغترابي.
أصبح ابتعادي عن جذوري المسرحية أمرا واقعا، واتضّح أنّ ابتعادي أمسى اقترابا من أصول أخرى، من جذور نسغها فيّ أنا؛ في جسدي، في ذاكرتي، في طفولتي، في ملامحي الغائبة عني، في صيرورتي ثمّ تمردي على ما هو سائد.
جسدي قادني إلى الطاقة اللا لغوية والتابو بأنواعه، والذاكرة قادتني إلى الحنين! أما الطفولة فقد أحالتني إلى حضن أمي وحكايات ما قبل النوم. وأما الملامح الغائبة عني فشجعتني على نبش قبور الموروث القديم والطقوس الإسلامية، التي رضعتها وتعاليت عليها واعتبرتها أثرا أصوليا أو لا حضاريا. الصيرورة جرأتني على النظر إلى هويتي البيولوجية والأخلاقية، صوب ما هو غائب عن الوعي أو مُغيّب، إلى ما هو شرير داخل نفسي، وإشهاره على المسرح بهدف تحويله إلى طاقة إيجابية، بمعنى أنّي اختبرتُ العملية المسرحية كمُعطى علاجي نفسي. وبعد هذا وذاك التمرّد الذي ساقني إلى مُناكفة الغرب- كديدني طوال عقود عمري الخمسة- والإصرار على التنقيب عن هويتي في طيّات نفسي وتأويل كل ما تعلمت باتجاه تعميق ذلك البحث، لا تمريغ هويتي بالوحل أو العدم.
هذا الاقتراب أدخلني فضاءات تفكيك "لا أوروبي" للموروث الشرقي، وتركيبه "أوروبيّا" في هياكل وبنى عملي. فانفتحت أمامي، بشكل مُباشر وغير مُباشر، كهوف التاريخ والتراث الذي لم يدوّن بعضه إلاّ تحت سطح جلودنا وفي "التكايا". وجدت إرثا شفاهيا طقسيا حيّا يلتقي بالغرب بنفس قوة الافتراق عنه. فاقتربت بدوري وابتعدت بنفس القوة، واقتربت وابتعدت، لكنّني لم أحسم أمري. لقد كان التجاذب بين الاقتراب والابتعاد يعود بشكل رئيسي إلى أنّني لم أكن أريد أن أختار، ولم أكن أريد أن أرى الأشياء كمُفكر- فيلسوف، مُنظّر... لقد أخذت على نفسي أن أكون رجلا عاديا ولد في مكان، ويتوجب عليه أن



يقضي حياته في مكان آخر. وهذا ما فرض عليّ البحث في كيفية الدفاع عن أصالة ذاك الذي ولد هناك، وتكييف ما موجود هنا لتشييد مسيرة فنية قابلة للحياة.

***

أوغلت في الغابات والمتاهات: هنا أسئلةٌ، وهناك بحثٌ عن وشائج فنية، وعن لغة وذاكرة جمعية. وبعد إحباط وإصرار أسقط بيدي واعترفتُ بحقيقة أنّنا لا نتحدث لغة مُشتركة، رغم اعتقادنا المُعاكس والمُدبّج بشعارات الشمولية، والعولمة، والذاكرة الجمعية.

أوغلت أكثر فوجدت حتى أنّ بعض المُصطلحات المُتشابهة إنّما هي مُتناقضة في الجوهر:

وجدت أنّ مفهوم العاهرة في الغرب يقترب من الأداء الاجتماعي المُحترم- يشابه عمل المُساعدة الاجتماعية- وهو ما يصطدم مع مفهومنا عن المومس- الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا مِائَةَ جَلْدَةٍ- اصطدمت كذلك بالقتل وهو يأخذ صفة الرحمة- الموت الرحيم- لا قول- وَلاَ تَقْتُلُواْ النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللهُ إِلاَّ بِالحَقِّ.

بعدها واجهتُ تباين ”الأساس الميثولوجي“ بيننا والمُتمثل بثقافة الشعور المسيحي بالذنب الغربية في مُقابل ثقافة العيب العربية. ونظرت إلى الخنزير الذي حرّم الله؛ لأرى أنّه كائن مُحترم. بل وجدت أنّ العمل الإبداعي مُؤسس غربيا باعتباره ”سلعة“ **product** للاستهلاك، بينما يتّخذ الخلق في الشرق صفة الهبة والثواب- الفعل المُنزّه عن الغرض- أو التعبّد وأشكال القرابين الرامية للتطهر والوجد والتوحّد؛ تجويد، أذان، طقوس صوفية، تعازي، حكواتي.. إلخ.

عالمان أو كودتان وضعاني في أتون تساؤلات عن ماهية الطريق:

هل يجب أن أذوّب كودتي لكي أقترب من كودة الآخر وننسجم؟ ألا مناص إلاّ من قبول الغرب باعتباره مركز العالم، وما تبقّى، وأنا منه، ليس سوى هامش على مشروع تهجين الغرب؟ هل يتوجّب تكسير رأسي لتكون العقلانية هي الحقيقة المركزية الوحيدة؟ هل لزامٌ عليّ إقرار أنّ البشرية مُؤسسة كما كتب ديكارت ”أنا أفكّر إذن أنا موجود“، أو ”في البدء كانت الكلمة“؟ وهل عليّ الخضوع وترتيب بيت نفسي لإقرار المعلوماتية باعتبارها الأسلوب الأمثل للتطور المعرفي وأدثّر ”الفعل والتفاعل“ وأضعهما في قفّة أدفعها لتخوض أمواج بحر مُتلاطم؟

وبمُقابل كل هذه الأسئلة سؤال مركزي مقلوب: هل الشرق/ أنا/ الحسيّة/ الجسدية هي الخلاص؟

كنتُ قد انفصلتُ عن ستانسلافسكي وبريخت وولجت مسرح الطقوس والينابيع مفتونا ومُتيقنا أنّ هذا الاتجاه هو صاحب مفاتيح التوازن النفسي المُناسب لي.

هكذا ثلاث سنوات من ”الحيوية الحركية“، و”البلاستيكس“، والفعل الجسدي، والطريق السلبي، والبحوث في الصوت وأساليب الارتجال. وبعد تلك المُتابعة اليومية العملية لمنهجي جروتوفسكي وأتيان دكرو عبر مُريديهم رينا ميريسكا، ويان روتس، ولودو فان باسل، فزّت الأسئلة من نومها العميق فأحالت الليالي إلى أرق لا فكاك منه.

لقد كانت أسئلة كثيرة منها: هل منهج جروتوفسكي هو التوازن المطلوب لي؟ أين أنا، الشرقي، مما درست وادرس في الينابيع، وفي الطقوس، وفي التوحّد والوجد؟ أليست وجهة نظره بحثٌ أوروبيّ ينظر إلى الشرق من الخارج رغم محاولاته الصادقة في أن يغوص في الشرق؟ هل ثمّة وئام حقيقي بيني وبين الكودات التي كنتُ أتعلّمها كل يوم؟

أسئلة توطّنت نفسي لأعوام ثلاثة، ودفعتني إلى تفحّص الآخر الذي أعاد إنتاجي وقرّر أن أعيد إنتاج نفسي بناء على ما رسمه عني لأصبح أنا هو الأنا المُتخيّل عن نفسي!





موسيقى

من مُناهضة النزعة العسكرية إلى السلمية:

قصة "الهارب من الجيش" لبوريس فيان



ليوبولد توبيش/ فرنسا



ترجمه عن الفرنسية:
كريم الحدادي
المغرب

تُعد أغنية "الهارب من الجيش" **Le déserteur** لمُؤلفها بوريس فيان **Boris Vian**إحدى ركائز النزعة السلمية اليوم؛ فهي عبارة عن تصريح حميمي بعدم الرغبة في خوض الحرب، موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك ريني كوتي. لكن صدور الأغنية سنة 1954م، كان خارج توقعات مُؤلفها، وقد أثارت الكثير من الجدل.

فيما يلي قصة العمل الفني الذي جاء ليناهض النزعة العسكرية؛ فأصبح شعارا للسلمية:

مُهندس، كاتب، مُترجم، شاعر، مُؤلف أغانٍ، ناقد مُوسيقي، عازف على البوق- الجاز- مُدير فني، سيناريست، مُمثل ورسام. لقد كان "بوريس فيان" مُؤيدا لفكرة تغيير المهنة كل سبع سنوات. في سنة 1954م، كان بوريس على موعد مع تجربة جديدة، تتمثل في تأليف الأغاني وأدائها. كان يبحث عن وسيلة تعبير جديدة، وقد وجدها في الغناء، الذي أصبح سلاحه الفني الجديد. لكن هذا لا يعني أنه حديث اللقاء بهذا الفن، فقد كان "فيان" مُهتما بالأغاني الاحتجاجية والمناهضة للروح العسكرية، التي تعود إلى القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين. وبهذا يندرج "فيان" ضمن قائمة الفنانين المُلتزمين من قبيل: "مونتيوس"[1] و"أغنية كراون"[2].

يقول "مارك ديفو"، كاتب سيرة ومُؤلف كتاب "سأبصق على قبوركم: فيان والهارب من الجيش": "إن ثقافة فيان وولعه بالأغنية المُلتزمة الفوضوية، هما اللذان دفعاه إلى تأليف الأغاني. لكنه لم يقتصر على تقليدها، لقد كان يطمح إلى تجديد النوع، وهي مُغامرة مُذهلة بالنسبة "لفيان". إذ دفع بالنوع إلى أبعد الحدود، لقد حدثه- أخضعه للتحديث- خاصة مع "الهارب من الجيش".

فبالتنسيق مع كاتب الأغاني، والجندي الأمريكي السابق "هارولد بورغ"، برزت أغنية "الهارب من الجيش" لبوريس فيان. لقد حدث ذلك في مرحلة جد

مُتأزمة من التاريخ الفرنسي، أي في سياق حرب الهند الصينية التي خاضتها فرنسا مُنذ 1946م، والتي انتهت بهزيمة الجيش الفرنسي في معركة "ديان بيان فو" في مايو 1954م. لكن صراعا استعماريا آخر، كان يلوح في الأفق: حرب الجزائر.
بين هذين الصراعين، سيطلق "بوريس فيان" قنبلة مُوسيقية لن تمر مرور الكرام. وهي دعوة موجهة مُباشرة إلى رئيس الجمهورية الفرنسية، يردد صاحبها في النهاية قائلا:

" وإذا قررتم مُعاقبتي،
فأنبؤوا رجالكم
بأنني أحمل سلاحا
وأجيد إطلاق النار."

إن الهارب من الحرب، أغنية تسبب الإزعاج، خصوصا لتعارضها مع الأحداث التاريخية التي عاصرتها. فإذا كانت حرب الهند الصينية حربا استعمارية، اعتمدت على جيش فرنسي مُحترف، فإن الصراع الجزائري، سيفرض ضم متطوعين وشباب فرنسيين مُجندين. لكن، بغض الطرف عن إلزامية الخدمة العسكرية، فقد ووجهت دعوة الانضمام إلى الجيش بحملة من المقاومات، قادها مُحتجون ومُناهضون للحرب، وقد حاولوا مثلا، اعتراض وعرقلة إقلاع القطارات التي تحمل الجنود.
لقد شكّل الامتناع عن الخدمة العسكرية والهروب من الجيش، موضوع الساعة سنة 1954م. كان جوا مشحونا، تحولت إثره أغنية "الهارب من الجيش" إلى شعار يردده الشباب المُجندون الذين تم إرسالهم إلى الجزائر. يقول "مارك ديفو":
"إنها أغنية سابقة لأوانها، وسيكون لها صدى على ضوء الأحداث التي ستشهدها الجزائر فيما بعد. فالأغنية تنتمي إلى سياق سياسي واجتماعي سيمنحها المزيد من الشهرة".

بوريس فيان: سلامي بعنف!

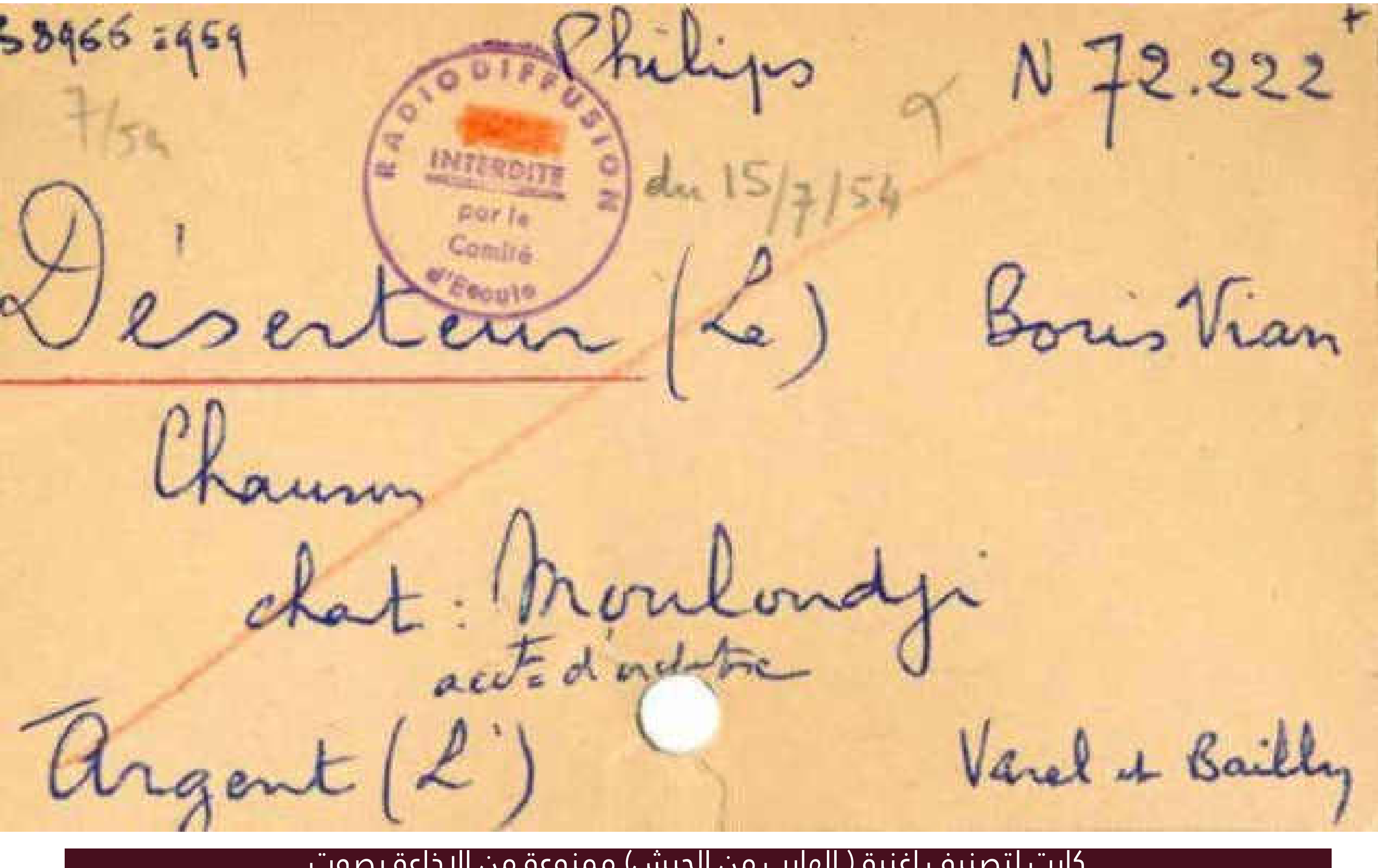
إبريل، 1954م، بعد أن وضع آخر اللمسات على أغنيته، بدأ فيان في البحث عن مغني لأدائها. لكن، بحكم ثقلها الاحتجاجي، والبيت الأخير المُزعج، وأمام ندرتهم، أبدى الكثيرون من المغنيين تراجعهم أمام العرض؛ خوفا على مُستقبلهم الفني. وحده


بوريس فيان

الكاتب و المُغني "مارسيل مولودجي"، أبدى تطوعه لأداء الأغنية، شريطة إجراء بعض التعديلات على النص. لا يليق مثلا مُراسلة رئيس الجمهورية بتلك الطريقة؛ لذلك اقترح "مارسيل": تعويض "سيدي الرئيس" "بأسيادي الذين نسميهم كبارا". بل كيف يعقل أن تنتهي أغنية، تدعي أنها سلمية، بكل هذا العنف؟ أقبل فيان على تعديل نهاية أغنيته، ليمنحها طابعا سلميا:

"ولن أحتفظ بأي سلاح ،
وبإمكانهم إطلاق النار".

لقد صدمت النهاية الأصلية لأغنية "فيان" الكثيرين. إنه كان يطمح إلى ذلك. فهو مُستفز بارع. يقول "برتراند ديكال"، صحفي، وكاتب ومُتخصص في الأغنية الفرنسية:
"يجب ألا ننسى أن بوريس فيان لم يكن سلميا فقط، لقد كان ثوريا وفنانا أيضا، أي أنه يحدث أن يكتب جملا لأنها جميلة ومُؤثرة، دون أن تعبر بالضرورة عن مواقفه، مع أن هذا لا يحصن الكثير من نصوصه وقصائده من الوقوع في الغموض. كأن يضحكنا مشهد قتل جنود، أو يمتعنا مشهد قتل رجال سياسة في الكثير من كتاباته. أما الأهم من كل هذا، فهو الرسالة التي يحملها "الهارب من الجيش"، وهي الجوهر الذي تستمد منه هذه الأغنية، الداعية إلى اللاعنف السلمي، انسجامها المُطلق".
في الوقت الذي ضم "مارسيل مولودجي" الأغنية إلى برنامج حفله المُوسيقي، في السابع من مايو عام 1954م، سيتم بالموازاة مع ذلك، الإعلان عن هزيمة الجيش الفرنسي في معركة "ديان بيان


33966 =959
7/54
Philips
N 72.222
RADIODIFFUSION
INTERDITE
par le
Comité
d'Ecoute
du 15/7/54
Déserteur (Le) Boris Vian
Chanson
chat: Mouloudji
acct d'orchestre
Argent (L') Varel et Bailly

كارت لتصنيف اغنية (الهارب من الجيش) ممنوعة من الإذاعة بصوت Marcel Mouloudji، أصدرته لجنة الاستماع براديو فرنسا.

فو“، التي شكلت إحدى بوادر نهاية الصراع الهندي- الصيني. لكن، رغم أنه قام بتسجيلها أسابيعا بعد ذلك؛ ستواجه الأغنية بالرفض من لدن هيئة الاستماع الإذاعي التي رفضت بثها.

”الهارب من الجيش“ بين رقابة السُلطة ولامبالاة الجمهور!

لقد استُقبلت أغنية ”الهارب من الجيش“ بمرارة، وهذا أقل ما يمكن أن نقول؛ إذ لم يحقق كاتب ”سأبصق على قبوركم“ نجاحه الأول. وصُنفت أغنيته ”بغير الوطنية“ والانهزامية. بحيث إنها تشكل تهديدا لمعنويات الجيش، الذي تسعى الحكومة بالمُقابل إلى تهييجه.

بين مايو ويونيو من العام 1954م، سيحرز ”فيان“ خطوة حاسمة، إثر إقباله على تسجيل أغنيته بنفسه لدى ”فيليبس“، وذلك ضمن ألبوم تحت عنوان: ”أغاني مُمكنة وغير مُمكنة“، يضم عددا من الأغاني التي تستفز الرقيبين. في هذه النسخة، سيخاطب فيان الرئيس من جديد، لكن من دون ذكر الأسلحة في نهاية الأغنية. عبثا يحاول، تم حظر الألبوم مُباشرة بعد صدوره. وتم منعه من البث الإذاعي والتوزيع التجاري. إن أغنية ”الهارب من الجيش“، يقول ”إيمانويل بييرا“، مُحامي وكاتب مُتخصص في الرقابة الثقافية، هي في آخر المطاف ضحية حرب الهند الصينية، وأول ضحايا حرب الجزائر على المستوى الفني والثقافي.

لم يبق أمام أغنية ”الهارب من الجيش“ سوى الخشبة كمأوى. أمام عروض وتشجيعات المُنتج ”جاك كانيتي“، وبالنظر إلى ندرة الفنانين المتطوعين، سينتهز ”فيان“ الفرصة ليصبح مُغنيه الخاص. إذ أصبح دائم التردد على قاعة ”الحمير الثلاث“[3] و”نافورة الفصول الأربعة“[4]، قبل أن يقوم بجولة وطنية، صيف 1955م. جولة بائسة، لم تخلُ من مُقاطعات، قادها مُحتجون، سيكتشف ”فيان“ فيما بعد أن عمدة Dinard الذي كان مُعارضا لانتشار الأغنية، هو الذي كان من وراء تحريضهم.

لقد تعرضت أغنية فيان لرقابة صارمة في فرنسا. ولم يكن مسموحا أيضا للجنود الفرنسيين الذين تم إرسالهم إلى الجزائر، بأن يرددونها، أو يهمهمون بكلماتها، بحيث يُعاقب على ذلك بأسابيع من السجن.

من النزعة العسكرية إلى السلمية: انبعاث ”الهارب من الجيش“

لقد أهمل الجمهور الفرنسي أغنية ”الهارب من الجيش“ طيلة حياة ”بوريس فيان“. لكنها ستسافر فيما بعد إلى الخارج، خصوصا إلى الولايات المُتحدة، حيث وجد هذا الخطاب المُناهض للحرب، جمهورا مُتفاعلا. في المُقابل، قام مجموعة من الفنانين الأمريكيين بأداء الأغنية، بداية الستينيات من القرن العشرين، من قبيل الثلاثي Peter, Paul and Mary والفنانة Jean Baez؛ لتصبح الأغنية رمزا لمُناهضة الحرب في ”فييتنام“. يا له من مصير ساخر لأغنية مُنعت بسبب الصراع الفرنسي- الهندي- الصيني!

يقول برتراند ديكال:



البوم "Chansons possible & impossibles" لبوريس فيان ، صدر عام 1955م ، ومنعته فورا رقابة لجنة الاستماع للراديو بفرنسا.

"لم يكتشف الجمهور الفرنسي أغنية "فيان" ودلالاتها السلمية التي يُحتفل- بضم الياء- بها اليوم في كل أرجاء فرنسا، إلا بعد نهاية حرب الجزائر سنة 1962م ورفع الرقابة. كما أقبل الكثيرون من الفنانين من قبيل، Serge Reggiani, Juliette Greco et Renaud، على أداء الأغنية. لقد أضحى مُعظم الفرنسيين مُسالمين، خصوصا بعدما ذاقوا طعم السلام بعد نهاية حرب الجزائر. فقد أجمعوا بشكل مُتناقض، على أهمية أغنية الهارب من الجيش. فبرغم أن رئيس الجمهورية هو "الجنرال دوجول"، إلا أن هناك، على كل حال، فئات واسعة من المواطنين الفرنسيين، تتمتع بحس سلمي، عبرت عنه ببراعة كلمات "بوريس فيان"".

بعد انتشارها على نطاق واسع، تحولت أغنية "الهارب من الجيش" إلى شعار موسيقي مُؤيد للسلمية، لكن دون أن تكف عن مُحاسبة واستفزاز السُلطة. في 1991م، وضمن نسخة مُعدلة لـ Re-naud، يحتج من خلالها على انضمام فرنسا لحرب الخليج، تعرضت الأغنية للمنع من جديد. وفي سنة 1999م، وخلال احتفال بذكرى الهدنة، أمام "تمثال الأموات" بـ Montluçon، أقدم بعض التلاميذ على ترديد الأغنية بطلب من مُديرة مدرسة؛ ما تسبب في فصل هذه الأخيرة عن مهامها بشكل نهائي، قبل أن تلغي الوزيرة السابقة المُكلفة بالتعليم المدرسي، Ségolène Royal، هذه العقوبة.

لقد لقيت أغنية "الهارب من الجيش" فشلا ذريعا طيلة حياة فيان، ولم تُسبب لصاحبها سوى المتاعب. إذ لم تسلم هذه القطعة المُلتزمة من أصفاد الرقابة وتوابع النظام العسكري الفرنسي إبان خمسينيات القرن العشرين، إلا بمرور الوقت. لقد أصبحت شعارا عالميا للسلمية وأكثر الأغاني شعبية في العالم!

1 - اسمه الحقيقي Gaston Mardoché Brumswick، وهو مُغنٍ فرنسي مُلتزم ، عاش ما بين 1872- 1952م.

2 - أغنية احتجاجية، يسارية، مجهولة المُؤلف ومُعادية للنزعة العسكرية، صدرت سنة 1918م، وسُجلت لأول مرة سنة 1919م، لكنها مُنعت من النشر، بحجة مُعاداتها للوطن والجيش، ونظرا لكلماتها الانهزامية. وقد كان يرددها الجنود الفرنسيون خاصة إبان الحرب العالمية الأولى، في المرحلة المُمتدة من 1915 إلى 1917م.

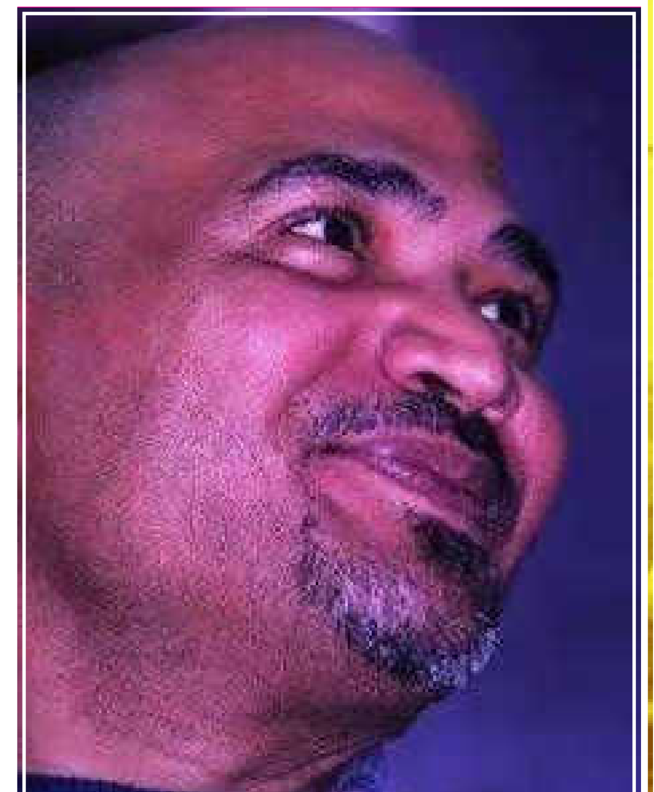
3 - قاعة عروض بباريس، أسست في أواخر سنة 1940م على يد "جاك كانيتي"، تهدف إلى خلق مُتنفس للفنانين الشباب. وقد فتحت أبوابها رسميا سنة 1947م.

4 - ملهى بباريس، فتح أبوابه سنة 1951م تحت رعاية مديره "بيير بريفي".

دراسة

موسيقى

حميد الشاعري:
المتن الفذُّ: طريدُ جنَّاتِ الهامشيِّينَ الوهميَّةِ!



عبد الرحيم طايع

مصر

عند استدعائي الذهني لحميد الشاعري- الإنسان والفنان، الثقافة والتاريخ- تنبهت، من جديد، إلى ولعه الملحوظ بالكلمة الواحدة كعنوان لألبوماته؛ فلم تحمل الألبومات، في مُعظمها، تركيبا لفظيا من عدة كلمات، أو حتى كلمتين اثنتين، ولكن كلمة واحدة: عيونها، رحيل، سنين، أكيد، جنة، شارة، حكاية، كواحل، لوين، صديق، عيني، غزالي.

لدينا في الأفق الأقل: العالم قام، جيل ميوزيك، هدوء مُؤقت، قشر البندق، روح السمارة- هكذا على مدار الأعوام، من 1983م حتى 2006م- وهو ما جعلني أفكر مُجددا في دلالة الأمر، وقد كنت فكرت فيها من قبل، غير أنني وصلت إلى شاطئ مقبول في هذه المرة، ورسوت عليه، بعد أن كنت وصلت إلى شواطئ شتى في المرات السابقة، لكنني لم أرس على أحدها قط. وصلت، باطمئنان، إلى كونه علامة بيِّنة على الاختصار، الاختصار الحاسم تحديدا، فقد بدا لي كمن لم يكن لديه وقت ليضيعه في الاجتهاد اللغوي وخلق تركيب يناسب الحالة التي يرغب في تأديتها غنائيا، وقد كان يستطيع طبعا بالاتفاق مع الشُعراء الذين حبَّذهم وحبَّذوه؛ لكنه لم يكن بائع فلسفة، فيما وضح باستمرار، ولا كان ممن يحبون أن يتمكث المريدون بساحتهم حيارى، مُتأملين ومُحللين، وإذا كانت كلمة واحدة تكفي للتعبير عن موضوعها عنده، أيًّا كان كُنْه الموضوع، وأيًّا كانت أبعاده؛ فقد أقنع نفسه، غالبا، بأنه لا حاجة به إلى البحث عن كلمات إضافية تُحقق إسنادا لغويا مُعينا، والظاهر أن ذلك الإسناد كان بلا قيمة، في يقينه، بل أظن أن رأيه اللغوي، في إطار العامية المصرية التي قاعدتها كالفصحى، لم يتغير، حتى عندما كان يجد لكثافة الألفاظ نفعا كبيرا أو صغيرا يعزز المعنى المُراد الذي يتوخى هو، توخِّيًا بديهيًّا، إيصاله إلى المُتلقين!

الدلالة أنه مُقتضب وقطعي بالفعل، وبسيط إلى أقصى حد، تتقد جذوته بأدنى لمسة تخترق أذنيه وتستولي على وجدانه، وإذا به يبني على كتلة الوهج اليسيرة؛



فيشعل حريقا مُوسيقيا وغنائيا هائلا، لا تخبو ناره، ولا تضمحل دواخنه!
حميد الليبي- اللصيقة جغرافيته بالجغرافيا المصرية- ابن لأم مصرية خالصة:
فأبوه وحده المُنتمي إلى ليبيا؛ ولذلك فإن تأثره بالمُوسيقات المصرية أصيل تماما من جهة جغرافيته شديدة القرب، ومن جهة جذره الأمومي الحميم، ولأن ليبيا بيئة بدوية مُشبعة بالفلكلور، وهو ما يطابق مناطق مصرية حدودية معها، ويشابه مساحات فسيحة شاسعة في مصر كالصعيد والدلتا؛ فلا غرو في أن يكون حميد كيانا فلكلوريا عيمقا، ولا عجب في أن يعيد إنتاج التراث الشعبي المُوسيقي المصري، المُغري بالإعادة على الدوام، حين ينزل بمصر، مُجربا فيها روحه الشابة الوثَّابة المُختلطة حصائلها المُتناقضة، والساعية إلى التوافق المُحكم الأخَّاذ، تلك الروح القادرة على صباغة المادة بصبغتها الشرقية، جنبا إلى جنب مع ما صَبَت إليه من التوليفة الغربية في ميدانها المُوسيقي، التوليفة التي تعتمد، أكثر ما تعتمد، على الجيتار الكهربائي والأورج والدرامز، وبين الألبومات التي طرحها حميد في ذلك الإطار: تجنن يا فريد، حلاوتك يا فوزي، وحشتينا يا شادية، حلاوة زمان، اشتقنالكم، شعبيات (أربعة أجزاء).
لقد هوجم كثيرا، وبشدة، حيال تلك النقطة الحساسة، هاجمه كبار صادقون في حفاظهم على ذلك التراث مما يظنونه عبثا به، وكبار مُتاجرون أيضا، شغرت أيديهم من التجديد؛ فأدمنوا العيش على أطلال هدمهم للَّاعبين المُوسيقيين المُجددين!
ظهر حميد في مصر بألبومه الأول "عيونها" في عام 1983م، ظهر بلا أي مُقدمات، وسط أجيال غنائية ومُوسيقية عبقرية كانت ما زالت تواصل عطاءها (التقليدي) الذي اعتاده المُستمعون بالإلحاح، وكثير منه رفيع الرتبة للأمانة، لكن ألبومه فشل فشلا ذريعا في حينه، رغم استناده على "المزداوية" الموثوق فيها، نسبة إلى فرقة المُوسيقي الليبي المعروف ناصر المزداوي، وهو تجربة مُوسيقية ليبية مُهمة سبقت تجربة حميد بسنوات، وارتبطت به ارتباطا لم يخل من الشكوك في بعض الأحايين؛ ففي حكايتهما معا أنَّ أعدادا من مُتذوقي المُوسيقى وعشاقها، بمدى وجود الشخصين وانتشارهما الفني، داموا يقاربون بين تجربتيهما اللتين امتاحتا من منابع واحدة مُقاربات أفضت إلى رمي الشاعري بتحوير مُؤلَّفات مزداوي المُوسيقية، ونسبتها إلى نفسه، وتلك مصيبة لو كانت صحَّت الأقاويل، غير أنها كانت تصورات ساذجة، ولم تكن نقدا مُتخصِّصًا، وكانت بعيدة عن الجدية وقريبة من التسلية؛ فلم تصمد مع الزمن، بل آلت مفاهيمها المُزعجة مآل الشائعات وطواها النسيان؛ وعليه احتفظ كلٌّ منهما بمنزلته، ولم تَتَبَدَّ ظلالٌ لأحدهما على الآخر.
لكن، لأنَّ المزداوي سبق الشاعري؛ فالأسبقية ضخَّمته عنه، مُؤقتا، جريًا على عادة خَيْرِيَّة الأسبق إلى أن يثبت العكس!
الألبوم الثاني كان ألبوم "رحيل"، تعاون فيه حميد مع فرقة الباهر يحيى خليل، ومن بين أفرادها، وقتذاك، المُوسيقيان المُضيئان، فيما بعد، فتحي سلامة، وعزيز الناصر- الأول صار مُوسيقيا أكاديميا ومُلحنا وقائد أوركسترا، والثاني صار موزعا ملء السمع والبصر- حقق الألبوم نجاحا فارقا في عامه، عام 1984م، ووضع اسم صاحبه على خريطة المُغنين والمُلحنين والموزعين المُعتبرين، تهافت

عليه الجميع بعدها، واكتظت مُعظم الألبومات بألحانه وتوزيعاته، ومُشاركاته في الغناء أحيانا، بالإضافة إلى غنائه المُنفرد المُبتكر الطريف الذي لا يفرغ البتة من أصالة عَابِقَة فواحة.
حينها لم يفلت منه أحدٌ من المُغنين تقريبا، ومن أفلتوا منه ندموا عليه أشد الندم بعدها، ولم يندم هو، وفي الفترة من بداية الثمانينيات إلى العام 1991م، وهو العام الذي تم فيه إيقافه عن العمل المُوسيقي، بدعوى عدم انتمائه إلى نقابة المهن المُوسيقية، كان حميد بالغا العلياء ولا أحد مثله، ثم واصل ترقيه المُذهل بعد زوال الإيقاف؛ فكان ختم الثمانينيات والتسعينيات النافذ المضمون، وكان عطاؤه الوافر محل رضى الجماهير، وحفاوة الإعلام الذي تردَّد فيه اسمه فوق ما تردَّدت أسماء سبقته وزامنت فتراته، ولحقت به، ولذا كانت أيضا محل غيظ مُنافسيه، وجماعات من التقييميين الحاقدين الذين يتبعونهم؛ فهو أصبح متنًا فذًّا، وأغلب المُنافسين أمسوا هامشيين بالقياس إلى مكانته؛ لذا قاموا بإنكار حقيقته الساطعة وطرده من جناتهم الوهمية، وكذلك رفضه المنساقون وراء نظريات فنية قديمة بالية، بطواعية، وبلا نباهة ولا استشراف، لكنه حضر وغابوا جميعا رغم مكرهم به وتآمرهم عليه، وربما كان الإيقاف الذي جرى، حين جرى، من ضمن الحروب الكثيرة الضارية التي واجهتها مسيرته الحافلة بالتوفيق والجوائز!
في حلقة أولية من حلقات تلك المرحلة المُمتدة الباسقة- أوائل الثمانينيات- أوائل التسعينيات- لحَّن حميد أغنية "طريق" للنجم محمد مُنير، من كلمات الشاعر الكبير عبد الرحيم منصور، كانت الأغنية واحدة من أغاني ألبوم مُنير "اتكلمي" الصادر في 1984م، عام حميد الذي انطلق منه إلى دنيا الغيث المُنهمر، لحنُها كان فتحًا عليه نظرًا لسموق مُغنيها واختلافه، ولأنها بنت الألبوم الذي حصد المال الأوفر في أسواق الكاسيت، وحصد الدرجة الأرفع في القلوب والعقول- قالت السيدة العظيمة فيروز، في وقته، إنه من أسمى حالات الغناء العربي التي صادفتها- فأعاد حميد


ناصر المزداوي

الأغنية بصوته بعد ذلك، وبكلمات جديدة لشاعر آخر، وبتتالي حلقات تلك المرحلة المُلْهِمَة، لحَّن ووزَّع أشهر الأغاني لأهم الأصوات المُتعاقبة، وعلى سبيل المثال: علاء عبد الخالق "مرسال"، مُنى عبد الغني "أصحاب"، عمرو دياب "ميال"، حنان "رايقة"، وغير هؤلاء ممن برزت وجوههم في مرايا الشُهرة كإيهاب توفيق، وسيمون، ومُصطفى قمر، وحكيم، وممن أراد هو إبرازهم بنفسه، وحصرهم مُستحيل، ولكن لا تفوتني الإشارة، في مقام مُساعداته المُوسيقية العملية للمُغنين، إلى مسؤوليته عن نجاحات تجاوزت المُعجزات، وحيَّرت المُراقبين المُهتمين بالكاسيت أوان حصولها؛ كالذي حققه علي حميدة من أغنيته الأشهر "لولاكي"، مثالا واحدا، وبتلك الأغنية التي لحنها له حميد، كان أول من تخطى حاجز المليون في مبيعات ألبومه الذي حمل نفس الاسم!
ألحان حميد خفيفة ومرحة ورومانسية ومُحفزة إلى السرور؛ ولذلك لقبوه، ضمن ما لقبوه، بمُخترع الأغنية الشبابية، وخفة ألحانه ومرحها ورومانسيتها وتحفيزها إلى السرور كانت جميعها أسبابا جوهرية في انتشارها الواسع السريع، وإن لم ينف ذلك ثقلها وجديتها وواقعيتها وجموحها إلى الأحزان أحيانا، فخفتها في الحقيقة هي جموح نفسه إلى الطيران والتحليق في الأفضية مُتخلصا من ضيق الأراضي وقيودها، ومرحها ميله الخاص إلى النشاط الفعَّال ثم الاختيال الذي هو ثمرة فَعَّاليَّة نشاطه، ورومانسيتها نزوعه البالغ إلى نسائم الوداد حاملة نَشَوَات اللقاءات الغرامية، وتحفيزها إلى السرور كمثل تفضيله للضحك على البكاء، ولو لم يجاف الدموع قط، والمعنى أنها تعبر عن سماته الشخصية، وليست مُفتعلة ولا مجانية، فلديه في ألبوماته قدر من الأغاني التي تشير إلى ثقافة سياسية واجتماعية ملكها ووظفها لمصلحة وطنه وشعبه، باتساع العالم العربي، بل باتساع نظرته إلى العالم بأسره، فالعالم وطنه وشعبه بالمثل، ومن الأغاني التي لا تُنْسَى، بمحاذاة الأحداث الدولية الخطيرة، في تاريخه ذي اللفتات الألمعية، أغنيته "أكيد"، بمُشاركة النجم محمد مُنير، تضمنها ألبومه الذي حمل الاسم نفسه، والأغنية كتبها الشاعر عبد الرحمن أبو سنة، وفي ضميره "كارثة تشيرنوبل" وآثارها العامة المُرعبة!
للتوزيع المُوسيقي رموزه التي خرج بعضها خروجا، ولو محدودا، عن نمطية ذلك المجال، قبل التغيير الشامل الذي



حلمي بكر





محمد منير

أحدثه حميد، منهم أندريا رايدر، وعلي إسماعيل، ورءوف ذهني، وقد كانوا مُثيرين للانتباه وكان نتاجهم مُتقدما وغير متوقَّع بأزمنتهم، لكن قبل حميد بالذات، وقبل جماعة موسيقية من جيله توصف بالاجتهاد كمثل وصفه، كان ذلك التوزيع يعني تقسيم اللحن على الآلات المُوسيقية، أي تحويله إلى أنصبة يخص كل منها آلة مُعينة أو مجموعة آلات أو الآلات بقضها وقضيضها، هكذا كان بالضبط، ولم يكن بالشكل الراسخ الآن، والذي يعني "خلق جملة من الخطوط المُوسيقية المُصاحبة للحن الرئيسي، في شكل أفقي أو رأسي يُسَمَّيَان بالكونتربوينت والهارموني"، ويعني أيضا، على المستوى الإيقاعي، إدخال أصوات وحركات مُتفرقة على اللحن الرئيسي، بعضها مصدره الجسد كالصَّفِير والتَّصفِيق، وبعضها مصدره معطيات الوجود الإيقاعية أو الآلات الإيقاعية المُوسيقية نفسها، مع إقحام محسوب لآلات تتعدد استخداماتها في المُوسيقى كالساكسفون النحاسي الجبار "الساكس"، والهدف المرجو من ذلك التكوين الحاشد تخليق انسجام نغمي جذاب يشاغل الخيال، ذلك ما أسَّسه حميد ورفقته الثورية ورسَّخوه، ليس على معنى أنه لم يكن موجودا أو كان مجهولا، لكن على معنى أنه كان مُهملا، إلا قليلا، في نطاق مُوسيقانا الشرقية، وكانت القضية المحورية هي اللحن الرئيسي، بلا زيادة، مع استيعاب الآلات المُوسيقية لذلك اللحن اليتيم بطريقة الأنصبة التي مر ذكرها، توزيعات حميد برمتها تؤكد الأمر، وتجربته مع أحمد منيب، في ألبوم "مُشتاقين"، تضاعف تأكيد الأمر بما يفحم المُجادلين فيه؛ ففي ذلك الألبوم الذي قدم حميد صاحبه النوبي إلى الجماهير مُغنيا، لأول مرة في **1984**م، والذي يرى مُوسيقيون واعون توزيعاته هي أهم توزيعات الشاعري على الإطلاق؛ تجلَّى حميد مُحافظا على الملمح المُوسيقي النوبي، لا سيما السلم الخماسي الأساسي في النوبة، كما اقترح كورال أطفال لأغنية "الدنيا برد"، من كلمات الشاعر الرائد فؤاد حداد، واستخدمه فعليا، فأضفى على الأغنية طابعا رقيقا جدا وواقعيا للغاية، كأنه زقزقة العصافير، وهيمن على كل الأغاني هيمنة تختص بها مفاهيمه المُستقلة عن دعم اللحن الأصلي بمُؤيدات فرعية ساحرة، هيمنة غرضها الرئيسي أن تُحِسَّ الجموع بالفرح، وتستشعر الحُسْن الكامن في حنايا القضية المُغَنَّاة بما تحويه ويحويها عموما، وذلك ديدنه، ولذا ساوت توزيعاته ألحان منيب في ذلك الألبوم الذي ما يزال حيًّا حتى الساعة، وربما طغت في بعض الأغاني، وأصبح واضحا، لمادحيه والقادحين فيه على السواء، نبوغه في حقل التوزيع، على الطريقة التي ارتضاها لنفسه، الطريقة الحديثة المستوردة التي ضفَّر هو حبلها ببراعة، وما كان ضفَّره إلا على مقاس طموحاتنا وأحلامنا اللتين تعكسان انتماءنا إلى محليتنا وأقوامنا، مقدار ما تعكسان إرادتنا في مُلامسة الغرباء الذين يمدون إلينا أيديهم بالسلام الحقيقي، من خلال تشارك الفنون من كل الأمم في منح البشرية دفئا وافرا يبدد برد غربتها الفادح، وكذلك نبوغه على الطريق الذي سار فيه بكل ثقة، الطريق المُناسب المفتوح كأنه الحرية المنشودة، والذي سعى إليه وناله وابتغى أن ينيل مُحيطه الرَّحب إياه، وما فعل شيئا ممَّا كان فعله إلا وهو مُؤمن بمُعجبيه، ومتقو بهم، ومُتحصن بعرفانهم الجزيل لجميله، وغير مُبال بمن يتهمونه بإفساد الذوق العام، ومن بين هؤلاء المُلحن القدير حلمي بكر الذي تصدى لما يمكن



أن يكون أسماه بموجات حميد المجنونة الصاخبة في بحر الفن المصري الرصين الهادئ، ولكن انتهى الخلاف بتعاونهما في أوبريت "الحلم العربي"، إصدار 1998م، أنتجه أحمد العريان، وأخرجه أخوه طارق، وألَّفه الشاعر الدكتور مدحت العدل، ولحَّنه صلاح الشرنوبي وحلمي بكر ووزَّعه حميد، وشاركت فيه نخبة مُمتازة من الفنانين العرب والمصريين، وهو بمثابة اعتراف نادر ومُتأخر من بكر، ناله الفنان العبقري المُفترى عليه بصورة سرمدية!

على المستوى السينمائي شارك صاحبنا بالتمثيل في فيلمين هما "قشر البندق" إنتاج 1995م للمُخرج خيري بشارة، ثم "أيظن" إنتاج 2006م للمُخرج أكرم فريد، مع نخبة منوعة من رموز التمثيل ومُحترفيه في الفيلمين- شارك في الفيلم الثاني بعد ابتعاد عن السينما دام لعشر سنوات كاملة أعقبت فيلمه الأول- والمُراقب له سينمائيا يحسه لطيفا وبريئا كأنه ليس المسؤول عن الزخم المُوسيقي والزحام الغنائي الذي جرى بالمحروسة فأكسبها غنى متنوعا، بمذاقه هو الوافد إليها، بخبرة معقولة، من بلد الجوار، وفي نيته أن يصقل خبرته بخبرتها الراجحة، ويكون ابنها الذي يهبها طاقته الفنية المُكتملة، الجامعة المُغايرة من الأساس؛ فتلد خلودا يشاكل خلودها الفني السالف، وربما يفوقه، ولكن المُمثل السينمائي المُتسم باللطف والبراءة هو المسؤول طبعا عن كل ما ارتسم من الأجواء التي أطعمتها المُوسيقى إلى حد التخمة وسقاها الغناء إلى ما وراء الارتواء، بعد تمام خبرته وثبوت صلابتها، فصارت تلك الأجواء أقرب ما تكون إلى احتفاليات سرمدية، تستمد ألقها من ألقه، وهكذا هو المسؤول الفعلي عنها حقا، وبنفس اللطف والبراءة، لو أننا تأملناه بتمهل وموضوعية، وفحصنا مُنجزه فحصا ثاقبا مُتجردا!

في ذات يوم بعيد، ببدايات الألفية الثانية، كنت في مواصلة عامة نواحي جامعة القاهرة، وفي مُنحنى من المُنحنيات الصعبة، احتكت بنا عربة فاخرة مكشوفة لكي تتفادى الاصطدام برصيف من الأرصفة؛ هاج الركاب ساعتها، وصاحوا على سائق الملاكي لينتبه ويحترس، وغضبوا منه أشد الغضب حتى دَمْدَمُوا سِبَابًا تجاهه، وكان ما يزال بجوارنا ساكتا، كما تبدى لنا من النوافذ إذ تطلعنا إليه لنكلمه، في ذلك المساء العجيب الذي عمَّ ظلامه الشوارع، وفجأة تبينت راكبة معنا أنه حميد الشاعري، "بشحمه ولحمه" كما قالت، مشدوهة، حينذاك، تبينته جيدا حين مررنا بأعمدة كثيفة للإنارة، وأخبرتنا أنها أحست به مُضطربا، وإذا بالصياح التحذيري يتحول إلى تغاريد تحتفي بالرجل المحبوب، وهو يلوح للناس بيده، وإذا بالغضب يتفجر مُوسيقى وغناء على كل صنف ولون، وبعدد من كان الرجل عاملهم في وسطه الفاتن خطَّاف العيون، وما أكثر الذين عاملهم فمنحهم أمجادا على أمجادهم، والذين عاملهم، وكانوا في رِبْقَة الخفاء، فحلَّ رِبْقَتَهَم وعرَّف ملامحهم للبلاد والعباد!

بقي أنه وقَّع عقوده لمُنتجين أفذاذ، من حيث الحجم والسُمعة، كمُدراء شركات سونار، وروتانا، وعالم الفن، وغيرها، وأنه عزف الجيتار والأورج في مشاويره الطويلة التي يصلح كل مشوار فيها، على حدته، أن يكون درسا باذخا في الكفاح، ودفترا نفيسا يقدمه أساتذة الفن للناشئة ليسترشدوا به في طرقهم العسيرة، وكم حاول حميد، مُنذ كان في ريعان شبابه ببني غازي قبل قدومه الاحترافي إلى القاهرة- يحمل الجنسيتين بالمُناسبة- كم حاول الصعود الفني هناك؛ فانضم إلى فرقة الإذاعة الليبية في أواخر السبعينيات، وإن لم يدم طويلا، وشارك في تأسيس فريق غنائي، حمل اسم "أبناء إفريقيا"، حوى مغنين عربا وأفارقة، ولو لم تكتمل الفكرة، وعندما أرسله والده إلى بريطانيا لاستكمال دراسته في علوم الطيران، فلم يكن موافقا على ميوله الفنية وإنما كان يجاهد لصرفه عن هوايته، قام حميد باستئجار استديوهات في بلاد الإنجليز لتسجيل بواكيره المُوسيقية والغنائية!

بقي أيضا أنه تزوج خمس مرات، وله أربعة أبناء من زوجاته الخمس- نوح، نورا، نديم، نبيلة- وله، من أبيه وأمه، وثلاث زوجات أخريات للأب بخلاف الأم، أخوة وأخوات عديدون- خمسة عشر أخا وأختا- وأنه أبٌ مُمتازٌ، فيما يُرْوَى، وأخٌ بارٌّ بإخوته وأخواته.

بقي، في ختام الحديث الذي أرجو أن يكون



وافيا عن السيد الجوهرة الذي لا يعرف أحد ما هي خواطره الإنسانية والفنية الآن، ولا ما هي هواجسه، في دائرة اختفائه الاختياري أو الاضطراري الذي أصاب مُريديه وسالكي دربه بالأسى والإحباط التامين مُنذ مُدَد، وإن احترموا العجلة الزمنية التي لا تترك شيئا على حاله في سيرها الأعمى، أو سيرها المُبصر الذي كالأعمى، بالتوصيف الأدق، أعني اختفاءه عن الإبداع، عن النهوض إليه والاندفاع بمضماره والتركيز في مسائله، وقد كان الإبداع الفيَّاض طيفه المُلازم وكان معونة الناس الكبرى منه، هذا ما قصدته باختفائه، على وجه التعيين، ولم أقصد تَنَحِّيه عن الظهور العلني؛ فلا يزال يظهر، ولكن في الإعلانات التلفزيونية وما إليها!

لا يعرف أحد أيضا ما هي قراءته الثقافية المُتأنية لصفحة "أغاني المهرجانات" التي طغت حاليا، وقد يحسبها حاسب تاريخي غشيم عليه، أي يحسبها تطورا لمساره لا تمردا على نسقه، وهذا خطأ جسيم، مع أنه لن يأبى التمرد في كل الأحوال على ما أعتقد؛ لأنه جاء، عندما جاء، مُتمردا لا ماشيا على السطر المكتوب الذي خُطَّ في الماضي ثم حفظه من حفظوه بغير فهم.

أقول، في النهاية، وإن كنت خشيت الوصول إلى النهاية مُنذ قررت الخوض في سيرته الشاهقة التي سفَّه الضِّحال مزاياها، وهضم الظالمون حقوقها، بمُنتهى القسوة والنذالة، إنَّ لديَّ أسبابًا وجيهة لنعته بالمُغني الفريد؛ فهو وليد امتزاج اللهجتين العربيتين السَّلستين اللتين كأنهما الصحراء والنيل، وفي امتزاجهما ما تبزغ بواسطته الزروع فتحيل صفرة الرمال المُميتة إلى خضرة ناضرة، ووليد حداثة الغرب المُوسيقية المُستندة على التكنولوجيا المتطورة، وخلف ذلك وأمامه، وليد احترافٍ مُنظَّم الأنفاس، يدَّخر ركضه الأشدَّ، في نطاق تحدِّياته، للَّحظات الفاصلة، كما لو كان فرس السِّباق الأمهر، ومع ذلك يعمل عمل الهاوي ليتوقى الغرور، فتتطلع عزائمه إلى مواصلة الرَّنيم المُستطاع وقهر العجز المُحتمل، أي لا يستبعد العجز رغم جَاهِزِيَّتِه، وذلك تواضعه الذي بنى عليه مشروعه الغنائي المكين؛ ربما لعلمه بأن الصوت المتواضع مُتصل بأكوانه والمغرور مُنفصل عنها، وأن المكاسب الضخمة التي يحققها غناؤه- مادِّيًا ومعنويًّا- تتطلَّب الاتصال لا الانفصال، إنني أعتذر اعتذارا واجبا هنا؛ فالغالب أن غزارة مُوسيقاه ألهتني إلهاءً معيبًا عن تعجيل الكلام بشأن صوته المُسيطر على الخشبة التي يقف عليها، بالفحوى الكُلِّيَّة للسيطرة، صوته ذي التأثير العريض في مُتابعيه المُباشرين وغير المُباشرين؛ فغفلتُ غفلة مذمومة عن حنجرته الصادقة الصافية التي كالندى على الزجاج والزهور، وإن كنت مررت بها مرورا عابرا في وسط الكتابة.

إنه، بآلية وضعه في زاوية الغناء الفردي وحدها، كالصادح الذي على رؤوس الصادحين؛ فصوته ظلَّ من أوفر الأصوات حظًّا في قدرة الجماهير الغفيرة، حتى التي لم تعتبره صديقها المُؤنس، على تمييزه، بالاندفاق الأنيق الآسر الذي هو وسمه، من بين جميع المُطربين المُتكاثفين حوله في عالمنا، هكذا من دون مُبالغة من أي نوع، قد تُسَوِّد بياض مشهده الناصع، السلام عليه حيث كان، والسلام عليه حيث يكون!

الصفحة الأخيرة

الحرب والإبداع

لا يمكننا إنكار أن كلا من الحرب والفن هما أفعال بشرية، هما اثنان من أهم الأدوات التي شكلت البشرية بها تاريخها ووعيها ووجودها ذاته، إلا أنهما على طرفي نقيض الفعل البشري، فبينما الحرب هي انتفاء كل ما هو "بشري" ، كل ما هو حضارة وإنسانية، فالفن هو جماع وذروة كل ما هو إنساني وحضارة، هذا جزء من التناقض المُعقد الذي نسميه "بالبشرية"، يتفاعل كل من الحرب والفن، كما تتفاعل يدا "شيف" واحدة تدمر، والأخرى تخلق، يحاول الفن استئناس الحرب، الإمساك بها، مُجردة من وحشيتها وقسوتها المُفرطة، أو في الحقيقة يحاول تجميد هذه القسوة والوحشية، وأسرها، ليمكنه تقديمها للبشرية كقضية قابلة لإعادة النظر، للتساؤل، التحقيق، التأمل.

الحرب كموضوع فني هي محاولة للتطهر، لتجميد البشاعة والدمار وحبسهما فيما هو إبداع وخلق، لفرض الإنساني على ما هو لا إنساني، الأخلاق هي أداة ثالثة من أدوات تشكيل الوجود البشري، محاولة لاكتشاف وتثبيت قوانين عامة لما هو صواب وخطأ، وحين يبحث الفن عن الأخلاق في الحرب، فتلك "جوزة" صعبة الكسر، وتفاعل غير مُتيقن من نتائجه، لكن الحرب تطرح بقسوة سؤال الأخلاقيات، بينما يضيق به الفن ويعتبره قيدا يحد من حريته، لكن الأخلاقيات، والصواب والخطأ هي من مباحث الفن، محاولته للتمرد عليها، لتحديها. حين يتحدى الفن الأخلاق، فإنه يصبح في قمة أخلاقيته، هو يحررها من كونها قيودا على الوعي البشري، ويعيد اكتشافها، يعيد اختبار حدودها وتقصي أجزائها، ليمكنها أن تتطابق دائما مع الحركة الديناميكية للحياة البشرية، التي هي ديناميكية، بينما الأخلاق بطبيعتها استاتيكية، الفن يكسر استاتيكية الأخلاق بتمرده عليها، ليمكن إعادة تشكيلها مرة أخرى، وحين تستقر حول الحدود الجديدة للوجود البشري، حينها يتمرد عليها الفن مرة أخرى، باحثا عن حدود جديدة لها، الفن هو النار التي تمنع الأخلاق من التجمد والتحول لدرقة صلدة تخنق الروح البشرية، الأخلاق هي المبحث الأكثر مُخاتلة وصعوبة من مباحث الفلسفة، وقفت طويلا أمام مقال: توماس مان: الكاتب والحرب. بقلم الكاتب والمُترجم: نور الدين الغطاس، وسألت نفسي: هل نمتلك معايير أخلاقية حقيقية في الشرق الأوسط؟ كشعوب، كمُبدعين؟ توماس مان الألماني لم يغفر أبدا لألمانيا الوطن والشعب النازية، لم يغفر لها أبدا انزلاقها نحو هذه الهوة المُظلمة المُناقضة للإنسانية والحضارة، أدانها بكل قوة، أدانها بالقول، رافضا تبرئة ألمانيا من النازية بادعاء أنها فُرضت عليها من الخارج، أدانها بالفعل، بالخروج منها، بحمل جنسية أخرى، برفض العودة إليها والانخراط في طقس إنكار جماعي للخطيئة الجماعية لأمة كاملة، طقس مارسه كثيرون ممن انخرطوا فيه حتى الثمالة، هل أجرؤ على السؤال: من فينا من أبناء الشرق الأوسط يحمل مثل هذه المعايير الأخلاقية الصارمة؟ من يستطيع مُحاسبة شعبه وأمته والحُكم عليهما؟ من منا يستطيع أن يتجاوز "الوطنية" والانتماء الوطني بضيقهم لرحابة القيم الإنسانية العامة، وينظر لتاريخ وحاضر شعبه، ويقيّمه طبقا لهذه القيم، مُتحررا من انتمائه البدائي البسيط، و مُلتحقا بانتماء أكثر تطورا واتساعا، انتمائه للبشرية؟ كم منا يستطيع أن يكون توماس مان؟ الحقيقة كم منا يستطيع إدانته واتهامه بإدارة ظهره لشعبه؟ نحن الشرق أوسطيين مولعين بلعب دور الضحية، لأن كوننا ضحايا يبرئنا تلقائيا من كل خطايانا التاريخية، لكننا حين نرفض الاعتراف بتلك الخطايا، نمنح من أساءوا إلينا مغفرة مجانية كذلك، إن المغفرة المجانية تعني السماح بتكرار الخطايا وإعادة ارتكابها، إنها تجرد الخطيئة من كونها خطيئة وتخفي وجهها البشع، فلا يمكننا اكتشافها ودمغها، المُبدعون هم ضمير البشرية، وعلى عاتقهم وحدهم يقع عبء كشف خطاياها أمامها دائما ومُحاسبتها عليها، وغالبا فإن أشد خطايا البشرية شناعة هي الحرب.

ياسر عبد القوي


لطيفة الحاج
نواقيس العزلة
تبًا للروايات..
رواية
L A T I F A A L H A J

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT

فيلم All Quiet on the Western Front
كل شيء هادئ على الجبهة الغربية 1930م، هو فيلم ملحمي أمريكي مُناهض للحرب يستند إلى رواية Erich Maria Remarque إريك ماريا ريمارك التي تحمل نفس العنوان عام 1929م، ومن إخراج Lewis Mile-stone لويس مايلستون، وقد حصل على المرتبة السابعة كأفضل فيلم ملحمي أمريكي، وفي عام 1991م تم اختيار الفيلم وحفظه من قبل مكتبة الكونجرس بالولايات المُتحدة الأمريكية، السجل الوطني للفيلم باعتباره "مُهما ثقافيا، وتاريخيا، وجماليا"، وقد كان الفيلم أول فيلم يفوز بجوائز الأوسكار لكل من الإنتاج المُتميز، وأفضل مُخرج.